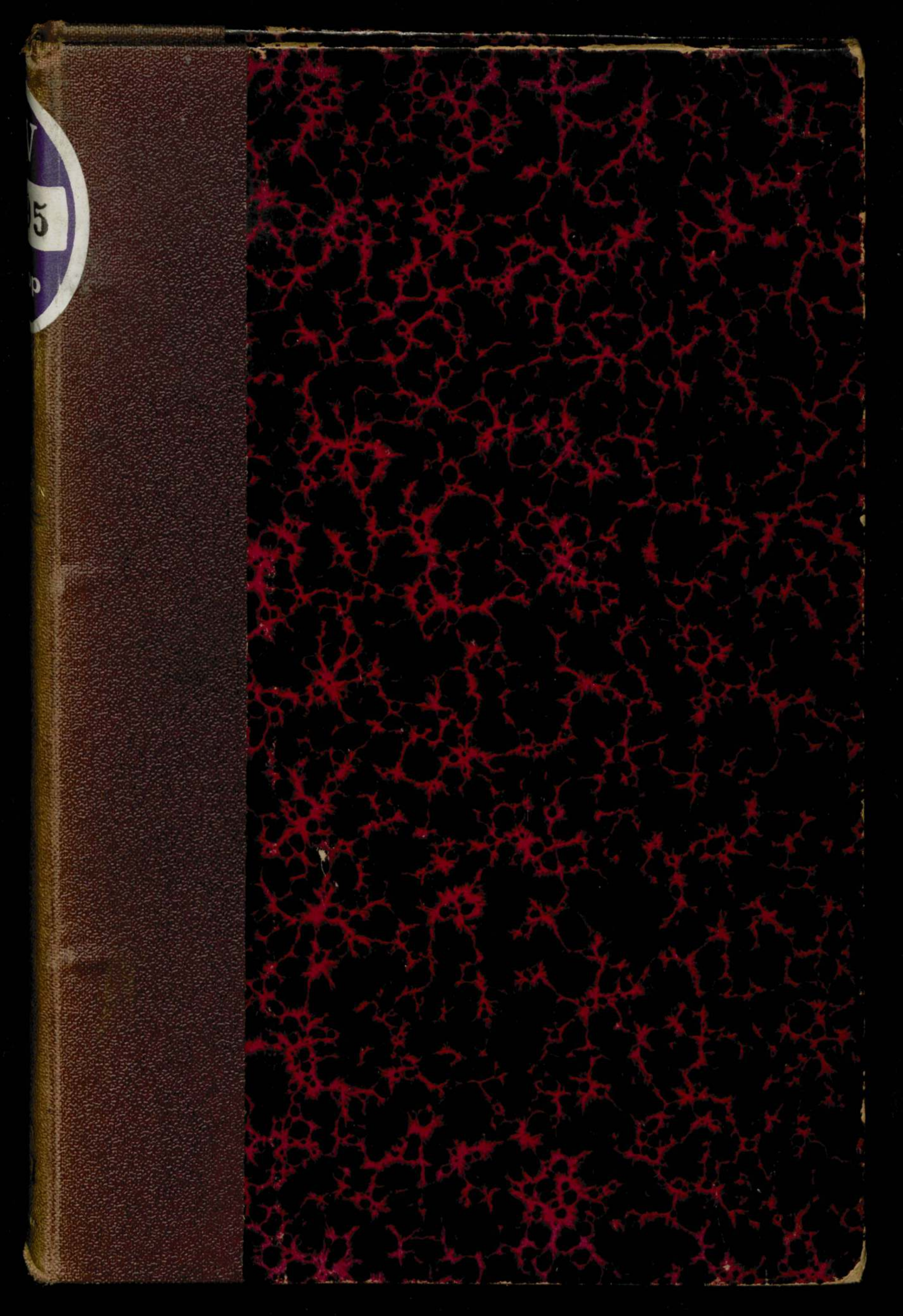
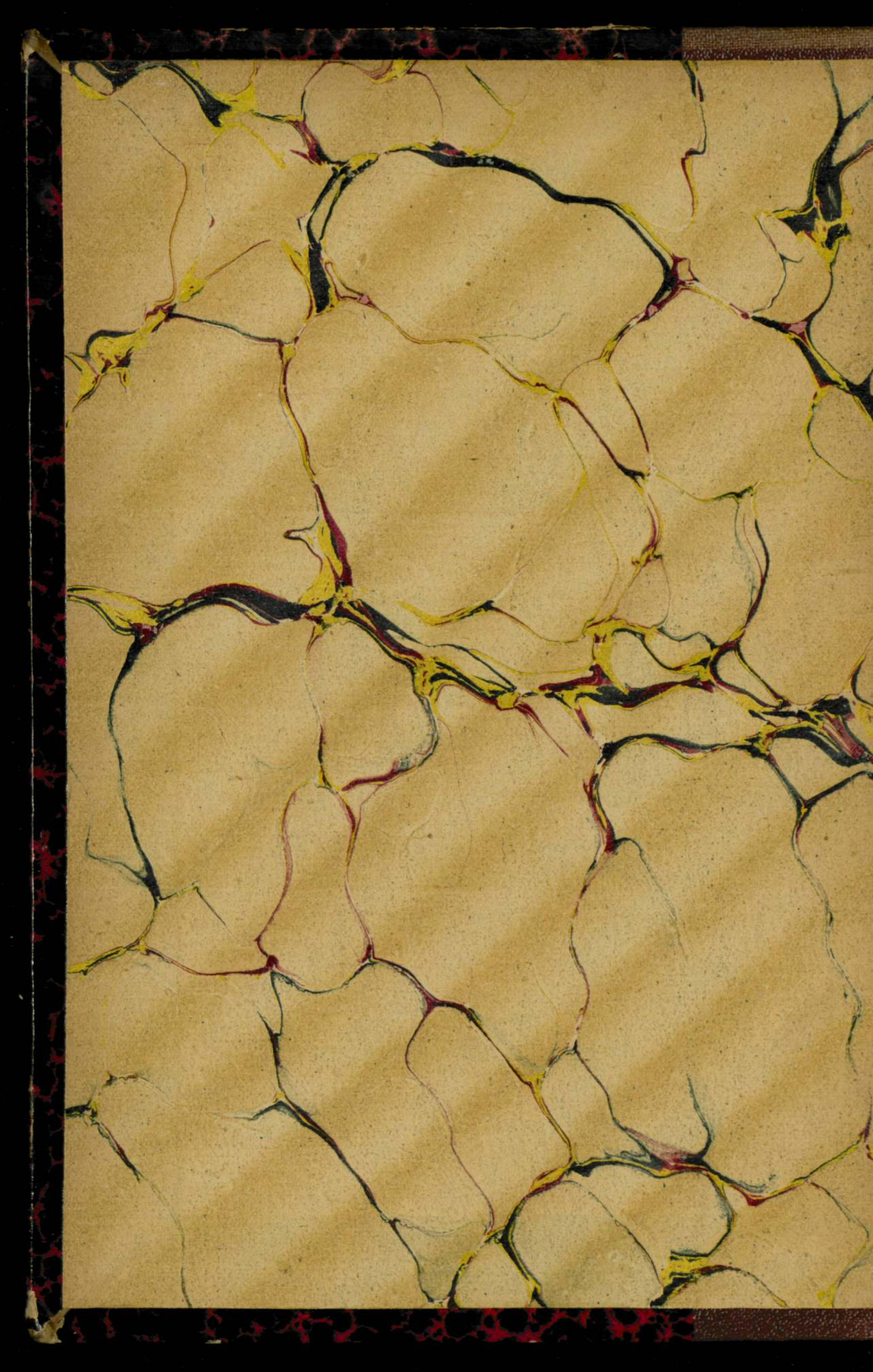
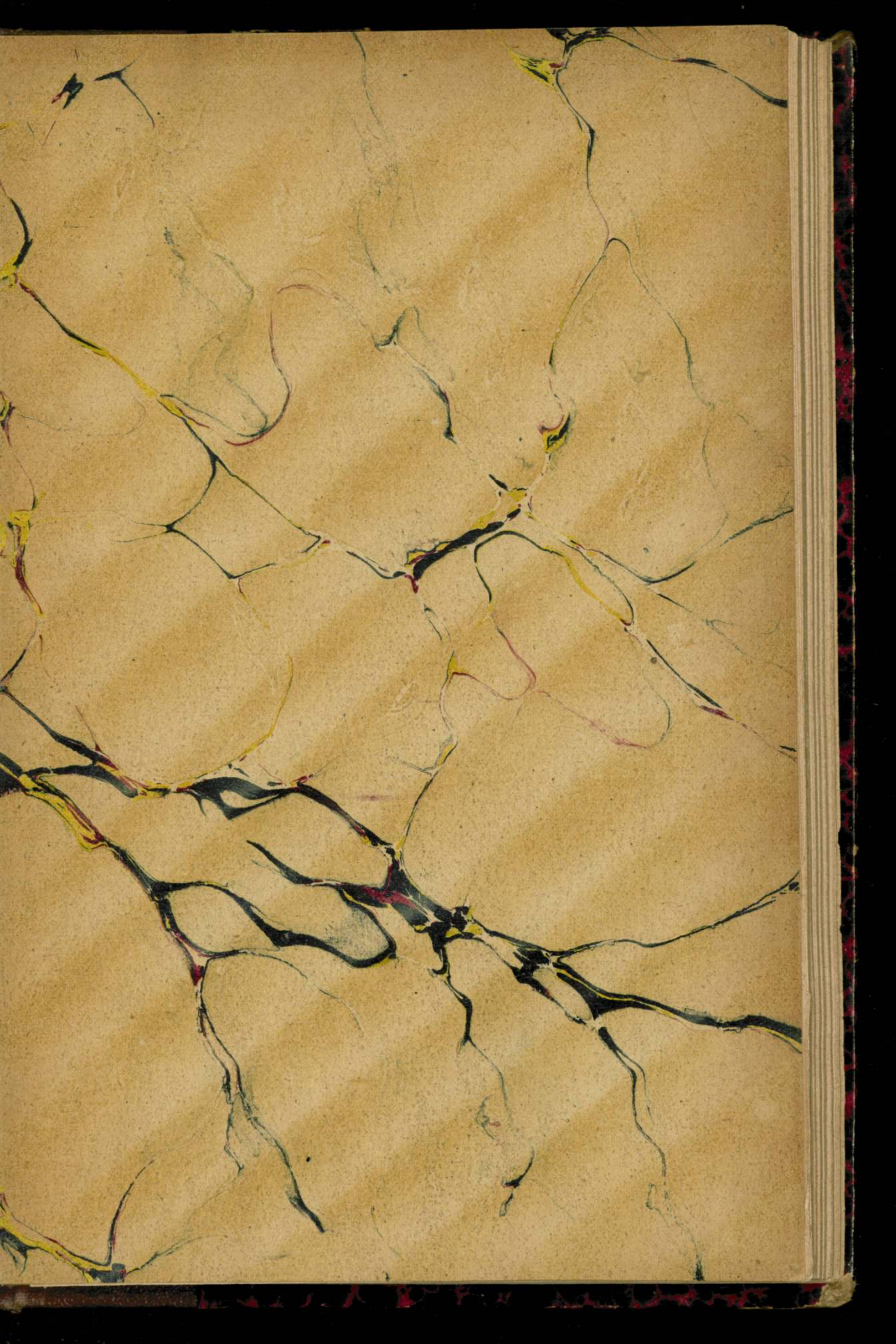


8°V
3995
Supp
CHOUMEAU
ETUDES
DE
CHANT
GREGORIEN
SG









ÉTUDES

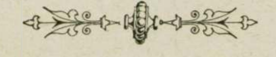
DE

CHANT GRÉGORIEN

A. LHOUMEAU

ÉTUDES

DE CHANT GRÉGORIEN





J. SIRAUDEAU, Éditeur
ANGERS



AU LECTEUR

Est-il rien de plus ennuyeux pour celui qui ne voudrait désobliger personne que d'être contraint de retirer à un ami la chaise qu'il lui avait procurée, au risque de le faire s'asseoir par terre ? Tel est mon cas, et le lecteur va pouvoir en juger.

Il y a vingt-cinq ans environ, je fus initié par Dom Pothier à l'étude du chant grégorien. Dix ans plus tard, je publiais un livre intitulé : *Rhythme, exécution et accompagnement du chant grégorien.* J'y avais exposé une théorie du rhythme qui me paraissait ingénieuse et vraisemblable. Elle donnait surtout satisfaction à ce désir de préciser minutieusement le rhythme grégorien ; désir qui m'obsédait alors, comme il en a depuis obsédé beaucoup d'autres. Le siège que j'offrais d'ailleurs avec une certaine bonne humeur était fort commode. Beaucoup voulurent s'y asseoir et, plutôt que d'aller chercher au loin, en firent une place de tout repos. Jugez de leur ennui et du mien, maintenant que je

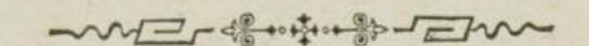
viens leur ôter brusquement leur chaise et leur dire : « Ma théorie n'est pas solide, elle craque en plusieurs points ; si vous appuyez tant soit peu, tout cassera. » C'est qu'en effet je ne me dissimulais pas les côtés faibles ou encore obscurs de mon travail. Ce fut le motif qui me décida, malgré les instances des libraires, à ne pas rééditer ce livre déjà rare depuis quelque temps. Je crus préférable d'attendre du progrès de la science et du temps, une confirmation, un complément et des modifications plus ou moins profondes.

Peu après l'apparition de mon ouvrage, ma théorie du rhythme fut reprise par la *Paléographie* de Solesmes et plus tard appliquée dans les éditions avec signes rhythmiques. J'eus alors l'espoir de voir démontrer ou rectifier les principes que j'avais exposés aux plainchantistes, d'ailleurs sans aucune intention de les leur imposer en criant : « Crois ou meurs. » Mais en y regardant de près, j'ai constaté, ainsi que beaucoup d'autres, que, malgré des études fort intéressantes, les publications faites par le R. P. Dom Mocquereau n'ont pas donné sur la question du rhythme grégorien ce qu'on en pouvait espérer. J'y retrouve bien toute la théorie dont je me reconnais l'auteur ; mais si je n'en recuse pas la paternité, je crois que l'enfant a singulièrement dégénéré ou qu'on me l'a changé en nourrice. Cette théorie

en effet me paraît, ainsi qu'à d'autres, exagérée par des formules trop absolues et des applications trop strictes, souvent même contestables. Maintenue au point de vue très exclusif où je l'avais laissée, elle ne me semble pas maintenant mieux prouvée ; parfois même elle est étayée avec des arguments absolument erronés. En résumé, nonobstant un grand luxe de citations, démonstrations avec dessins, planches coloriées, gravures, signes rhythmiques, etc., comme on en voit dans la Paléographie, la théorie du rhythme n'a guère progressé. Faut-il s'en étonner ? Nullement ; car ni l'ardeur pour la science, ni la sagacité n'ont manqué aux rédacteurs de la *Paléographie* ; mais dans ce champ spécial d'études on peut dire que c'est le fond qui manque le plus. Puis (je l'ai dit) ils se sont hypnotisés en face de principes trop exclusifs et d'un point de vue trop systématique.

Je vais reprendre la théorie formulée dans mon ouvrage que Dom Pothier avait loué hautement, tout en me laissant la responsabilité de certains points. Dom Mocquereau et d'autres avec lui ont pris à la lettre mes principes pour en faire le *Credo* de leur enseignement. Mille excuses à tous ; mais je veux être loyal en indiquant ce qui dans ma théorie me paraît certain, ce qui ne dépasse pas les limites d'une probabilité plus ou moins grande, ce qui enfin ne semble pas suffisamment

appuyé. Ce n'est donc pas un cours de chant grégorien que j'offre au public, mais une série d'études où, sans éviter les indications pratiques qui se présenteront naturellement, je veux surtout examiner le sens et la valeur des principes ou règles d'exécution. Puissé-je donner au lecteur sur cette question du rhythme grégorien, qui a déjà tant fait noircir de papier, une idée juste de ce qui est acquis, de ce qu'on peut attendre, enfin de ce qu'on ne peut exiger ou y mettre sans risquer de se fourvoyer.





PREMIÈRE PARTIE

Peut-on préciser le rhythme des chants grégoriens?

Reconstituer jusque dans ses moindres détails le rhythme des mélodies grégoriennes et par ce moyen obtenir une exécution uniforme et invariable, tel est le rêve séduisant qui avait inspiré mon dernier ouvrage. C'est aussi le rêve que la nouvelle école de Solesmes a voulu réaliser dans les dissertations de la Paléographie et surtout dans les éditions rhythmées. Mais en poursuivant ce but, ils sont allés plus loin que je n'avais osé le faire.

Mon essai de théorie pour analyser, expliquer et codifier les faits, s'est transformé en une suite de règles rigoureusement appliquées jusque dans leurs extrêmes conséquences. J'avoue qu'en voyant le R. P. dom Mocquereau et ses collaborateurs en proie à ce désir de préciser à outrance, je ne pus me défendre d'un certain étonnement mêlé de

crainte. Dans cette voie que j'avais ouverte, il est vrai, mais où ils s'engageaient *al fondo*, j'avais remarqué des sentiers trompeurs et des fondrières mal dissimulées. D. Pothier et d'autres savants partagèrent mes craintes. Assurément le public, qui juge de la question superficiellement et se laisse amorcer par l'espoir d'un résultat rapide et facile, accueille avec joie l'idée de préciser et de marquer le rhythme *jusque dans ses moindres détails*. « Voilà l'idéal, dit-on ». Mais cet idéal est une chimère. En effet : prétendre reconstituer à ce point et d'une manière *authentique* le rhythme grégorien, c'est chose impossible ; se proposer même ce but, c'est une erreur scientifique ; compliquer la notation d'un système d'indications rhythmiques, c'est une erreur pratique.



PREMIÈRE ÉTUDE

On ne peut préciser authentiquement le rhythme grégorien au delà de certaines limites.

En écrivant cette proposition, je pense à la tiare de Saïtapharnès acquise à si haut prix, minutieusement étudiée dans toutes ses parties et respectueusement admirée. Nul ne contestait que ce fût une œuvre d'art. Était-elle authentique ou non? Voilà toute la question. Quand on eut la preuve qu'elle était fabriquée de toutes pièces, on n'en voulut plus. Si cet auguste bonnet n'a jamais coiffé le crâne du problématique Saïtapharnès, je crois bien que les chants grégoriens, tels que nous les rhythme la nouvelle école de Solesmes, n'ont jamais passé par les gosiers des chantres médiévistes. Ce qu'on nous donne est sans conteste fort ingénieux, mais nullement authentique ; c'est un rhythme en partie fabriqué, c'est l'interprétation de tel ou tel plain-chantiste. Vous ne pouvez pas dire : « C'est du Saint Grégoire pur et authentique ». Dans cette rhythmique il y a bien assurément un fonds certain ; mais le reste plus ou moins

probable et souvent très contestable est déduit de vues subjectives, personnelles et trop systématiques. Réservant pour les études suivantes les développements et les détails, je me bornerai ici à des considérations générales. Ce sera une inspection première et très sommaire du terrain au cours de laquelle le lecteur sentira parfois le sol peu ferme sous ses pieds ; ailleurs il verra un trou béant ; plus loin un passage difficile où il faut chercher ses points d'appui, tandis qu'en certains endroits le terrain est ferme et le roc est à fleur de terre.

Les lois du discours (grammaire, lecture, etc.), les écrits des théoriciens du moyen âge, les manuscrits et anciens imprimés, l'étude de la tonalité et de la constitution des modes, la métrique ancienne y compris la versification syntonique, enfin les lois et procédés de l'art musical qu'on retrouve dans tous les genres et à toutes les époques : voilà les principales sources d'où nous pouvons tirer directement ou par déduction les règles d'exécution du chant grégorien. Examinons un peu chacune de ces sources (1).

I. Les lois du discours sont certainement d'un secours précieux dans un art si intimement lié

(1) Je devrais ajouter : les traditions d'exécution ; mais j'aurai l'occasion d'en parler plus loin. (V. p. 26).

aux paroles et qui, dans une grande partie de ses productions (pièces syllabiques et quasi-syllabiques), peut être regardé comme la parole chantée. Plus je vais et plus je me convaincs qu'au sens strict le rhythme du plain-chant est le rhythme oratoire, parce qu'en effet c'est sur les lois du discours que s'appuie la plus grande et la plus solide partie des règles d'exécution. Ces lois régissent presque entièrement les chants syllabiques. Dans les chants neumés nous en déduisons la *règle d'or*, le ralentissement dans les finales, la valeur comparée des divisions qui forment la phrase mélodique, même enfin, par assimilation, le principe d'exécution d'un neume pris isolément, etc., etc.

Toutefois l'influence des lois du langage se fait moins sentir dans la mélodie pure ou vocalisée ; et l'on ne peut toujours en déduire d'une façon précise et directe, pour tel ou tel cas, la valeur rhythmique de la note initiale ou finale, la place d'une subdivision dans un neume, etc., etc. Bien plus, certaines règles, d'abord formulées par moi et acceptées par Solesmes, semblent opposées aux propriétés du rhythme libre ou oratoire, ainsi que nous le verrons dans la suite.

II. Les manuscrits ont servi — et combien utilement ! — à rétablir dans son intégrité le texte mélodique. C'était la condition indispensable et

la base d'une bonne exécution, mais on n'y trouve guère les indications rhythmiques que nous y cherchons mal à propos. Quand on a scruté longuement leurs pages, on sait combien il faut en rabattre des assertions par trop confiantes qui nous représentaient les signes des éditions rhythmiques comme fondés sur les signes romaniens et autres indications des manuscrits. La vérité est que ces fameux signes marquent surtout des nuances d'exécution et fort peu — pour ne pas dire point du tout — le rhythme proprement dit : c'est-à-dire le levé ou l'appui des temps. Quant à la division des membres, elle y est d'ordinaire méconnaissable. Le trait surmontant la virga et la clivis, le trait grossi du podatus ou encore le trait substitué au point : voilà les indications rhythmiques que nous voyons le plus souvent. Ce n'est pas très précis, car tous ces signes indiquent une nuance dans le mouvement d'exécution plutôt que la qualité rhythmique des temps. Ce n'est qu'indirectement et incidemment que nous pouvons l'y reconnaître. Prenez par exemple la clivis /̅|. La Paléographie a conclu que ce signe de ralentissement affectait la première note de la clivis. *Transeat !* mais cette note est-elle au levé ou au frappé ? Là est la question, et selon l'un ou l'autre cas, le caractère rhythmique de la note est tout différent Or, par lui-

même, le signe romanien ne nous le dit pas. Nous ne pouvons le savoir que par les circonstances extrinsèques. Il n'est pas inutile d'ajouter que les savants sont loin d'accorder aux signes romaniens et même aux manuscrits de Saint Gall l'autorité souveraine que plusieurs veulent lui donner. Les nuances d'exécution, il faut le reconnaître, sont de bon goût, mais ne représentent souvent que la tradition d'une école qu'on ne peut imposer au monde entier. Quoi qu'il en soit, dans ce champ des manuscrits nous avons plus à glaner qu'à moissonner ; et l'on n'y trouve pas trace de certaines préoccupations dont la théorie de Solesmes tient à s'inspirer, comme moi-même je l'avais fait auparavant.

III. Quant aux théoriciens du moyen âge, c'est peine perdue que d'y chercher une allusion au rhythme grégorien tel qu'on nous le veut enseigner. Silence absolu sur les divisions binaires et ternaires, sur les ictus de subdivision, sur l'exécution rhythmique des neumes. Seule une comparaison des neumes avec les pieds métriques éclaire d'une lueur indécise cette obscurité. Il faut les lire cependant et Wagner dans son ouvrage : *Neumenkunde* (1) a justement reproché à l'école de

(1) Il serait bien à désirer que cet ouvrage si clair et si important fût traduit en français.

Solesmes de négliger trop ces bons vieux théoriciens. Sans doute on n'y trouve pas de quoi appuyer notre théorie moderne du rhythme grégorien, mais peut-être que ce silence est instructif ; car si personne n'y fait allusion, il est fort probable que cette théorie n'était pas la leur. Lisons-les donc avec la pensée, non pas de plier leurs dires à nos concepts, mais de nous conformer aux leurs. Deux choses toutefois demeurent incontestables : 1° La nécessité d'une solide érudition pour ne pas s'égarer sur leurs pas ; 2° la rareté de leurs enseignements touchant le rhythme. Par suite, leurs écrits sont du sable aurifère ; après le lavage, la quantité d'or extraite est peu considérable. Je ne conseille à personne d'acheter des actions sur des mines d'un aussi faible rendement.

IV. L'étude des modes, telle surtout que l'a donnée M. Gevaert, est très utile pour reconstituer le texte et en reconnaître les altérations ; mais elle n'intéresse guère le rhythme que dans un ou deux cas : celui des cadences et celui des subdivisions d'un neume. On le voit, c'est une ressource restreinte.

V. La métrique et la comparaison des procédés de l'art aux différentes époques sont ici d'une mise en œuvre délicate. Ce sont presque des explosifs d'un maniement dangereux, à en juger par

les mésaventures des mensuralistes. La métrique ancienne et la versification syntonique intéressent directement les hymnes. Ainsi que l'étude des *cursus*, elles fournissent des données utiles pour les clausules et la division des membres; elles nous font comprendre la constitution rhythmique de certains neumes qu'on assimile aux pieds métriques (1).

VI. La structure de la phrase musicale, son développement, ses nuances d'exécution, etc., se retrouvent dans l'art grégorien comme dans l'art moderne et l'art ancien. Indirectement on en tire quelques déductions pour établir le rhythme. C'est à bon droit que dans son enseignement M. d'Indy prend pour base l'étude de la mélodie grégorienne. On y trouve, en effet, d'admirables thèmes d'étude pour la composition, tant sous le rapport mélodique que sous celui du rhythme. Cette pratique confirme une autre assertion des maîtres que Widor a justement rappelée dans ses récents articles : c'est que le plain-chant n'est pas une forme isolée de la musique, sans lien avec les autres genres.

Il a sans doute son génie propre, ses caractères

(1) V. la deuxième partie du traité de plain-chant de M. Gastoué, intéressante pour ceux que n'effraie pas une étude un peu scientifique.

spéciaux, mais que de choses lui sont communes avec la musique d'autres époques ! La conclusion est que, s'il faut à un musicien des connaissances spéciales pour juger de certaines questions de plain-chant, il n'est pas moins vrai qu'être musicien et musicien instruit est une condition pour avoir l'intelligence de ce chant et mettre au point plusieurs choses.

Dès maintenant le lecteur entrevoit combien les indications rhythmiques tirées de ces sources sont rares et souvent peu certaines ; par suite, combien est douteuse l'authenticité d'un rhythme minutieusement précisé.



DEUXIÈME ÉTUDE

Vouloir le faire est une erreur scientifique.

J'ai dit aussi que chercher à préciser le rhythme, comme, après moi, veut le faire la nouvelle École de Solesmes, c'est une erreur scientifique ; car on cherche dans la cantilène grégorienne ce qui n'y est pas, ce dont les compositeurs ne se sont jamais préoccupés. Sous l'influence de l'art mesuré nous voulons assimiler les mélodies liturgiques à celles où chaque temps, chaque fraction de temps est isochrone et a sa valeur rhythmique régulièrement précisée. Voilà l'erreur ! Je rappelle d'abord l'argument touché précédemment : c'est que ni dans les manuscrits, ni chez les théoriciens on ne voit trace d'une pareille conception du rhythme. Ce fait s'impose à notre attention. Je sais tout ce qu'on peut objecter à un argument négatif, mais il est corroboré par un argument positif, comme on le verra plus loin. Puis il se présente vraiment, je crois, dans de telles conditions qu'on peut difficilement le récuser. Le tournera-t-on en disant : « Sans doute, le fait allégué n'est pas contestable, mais c'est sur la nature même du rhythme que nous appuyons nos prin-
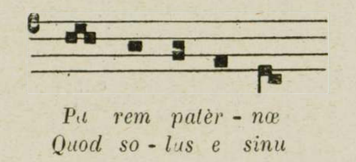
cipes ? » Eh ! je me suis cru jadis assez fort par ce raisonnement, mais je m'aperçois qu'il n'en est rien ; car l'erreur, ici, consiste à assimiler inconsciemment la mélopée du plain-chant à celle de notre musique mesurée.

Nulle trace de cette précision détaillée du rhythme grégorien, telle qu'on nous la présente, ne se montre chez les théoriciens ni dans les manuscrits. Ce qui nous permet de conclure qu'elle n'était pas dans la pensée des anciens et que, pour ingénieuse qu'elle soit, elle demeure une nouveauté ! Il serait vraiment étonnant qu'après avoir tenté de préciser selon leurs moyens les intervalles, la forme des groupes et jusqu'aux nuances d'exécutions, qu'après tant de dissertations sur les neumes, les modes, les intervalles et certaines règles de composition ou d'exécution, ils aient négligé d'enseigner ce qui nous semble constitutif de la mélodie, indispensable au premier chef. Bien plus on peut dire que la notation de Gui d'Arezzo semble moins encore que la neumatique se soucier du rhythme, tel que nous le voulons fixer. A cela que répondre, sinon que les anciens concevaient ce rhythme autrement que nous ! Il y en a un, car sans lui plus de mélodie ; mais ce rhythme est *libre*, non seulement au sens où nous l'entendons ordinairement, mais en ce sens qu'il est à forme variable, qu'en certains points une combinaison

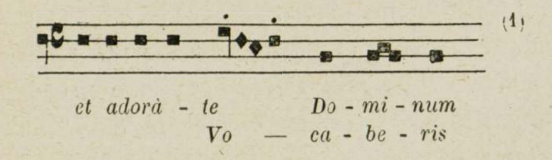
peut se substituer à l'autre sans altérer trop sensiblement la physionomie générale de la mélodie. — « A coup sûr voilà une conception nouvelle de la mélodie grégorienne, dira-t-on. »

Pas aussi nouvelle qu'on pourrait le croire et je ne fais guère que développer des idées bien connues. — « Mais enfin quel fondement donnez-vous à cette opinion? » — Le chant grégorien lui-même. C'est un fait bien établi que la même mélodie se reproduit avec des paroles différentes, et que pour s'y adapter le rhythme subit certaines variantes.
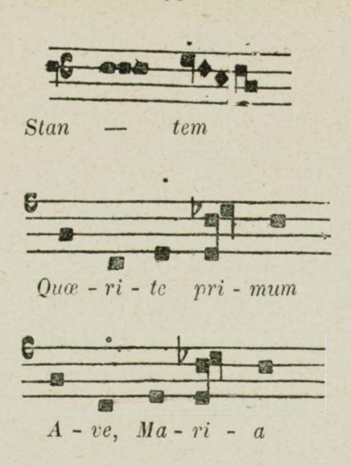
Ainsi le fragment ci-contre se rhythme d'une façon différente suivant le texte :



Autres exemples :



(1) Les points au-dessus des notes indiquent un appui rhythmique.



Comparez encore l'ant : *Apud Dominum* (II Vêpres de Noël et d'autres Ant. du même type, telles que *Ecce video* (Vêpres de l'Oct. de saint Jean), *Propheta magnus* (ant. du *Magn.* XV Dim. après la Pent.), etc... vous y constaterez sans peine ce rhythme variable des notes, selon le texte auquel elles s'adaptent.

Voyez encore les Grad. *Christus factus est*, *Ecce sacerdos*. Sur les mots : *obediens* et *mortem autem*, sur *qui in diebus* et *placuit*, sur *ille non moritur* et *non dixit*, vous apparaîtra le même procédé de composition. Examinez encore le *Sanctus* de la messe : « *Cunctipotens* » où le thème de *in excelsis* se reproduit ailleurs avec une disposition de paroles et de rhythme toute différente.

D'ailleurs nous pouvons confirmer cette concep-

tion de la mélodie grégorienne en rappelant qu'elle lui est commune avec les chants de même genre que nous retrouvons dans l'antiquité. En dehors des chants rigoureusement mesurés, les cantilènes ne sont pas subordonnés à des conditions fixes de mesure et de division du temps ; le rhythme de la phrase musicale est étroitement modelé sur celui du texte. Nous avons des spécimens de chants liturgiques remontant à l'époque même de la formation et du développement de la mélopée chrétienne. Ils étaient usités dans des communautés tenant à la fois du judaïsme, du christianisme et du paganisme (1). Pour les chants grecs antiques, nous renvoyons à la chanson de Tralles notée avec des points qui marquent des arsis et thésis non régulières. On trouve dans ce genre de pièces des mélodies instrumentales sans mètre régulier et sans points de rhythme.

Les vocalises gnostico-magiques du IIIe siècle (nous voici à l'époque du christianisme) sont notées dans les papyrus de deux façons : 1° les notes se suivent sans indication de rhythme ; 2° elles sont groupées ; mais les papyrus qui donnent la même mélodie ne donnent pas les mêmes groupements

(1) Voir : *Les origines du chant romain*, par M. Gastoué, ouvrage d'érudition et capable de modifier bien des idées courantes sur le caractère des mélodies liturgiques.

rhythmiques. Le rhythme était donc laissé à la liberté des chanteurs.

Venons au chant ambrosien. Ici les groupements sont déjà plus nets et plus constants que dans les chants précités ; mais nulle trace de subdivision rhythmique, nonobstant l'étendue des groupes, ne peut y être aperçue.

Je me permettrai de parler ici des essais de cantiques en style grégorien et rhythme libre que j'ai publiés en 1894. A coup sûr ce travail moderne ne prouve pas que le chant grégorien a dû être ainsi conçu ; mais il prouve que cette conception n'est ni chimérique ni impraticable. Dans ces cantiques les ictus et accents mélodiques varient suivant les textes. Il y a cependant un rhythme et une mélodie, et en entendant cette déclamation chantée, loin d'être surpris et dérouté, on est au contraire frappé de la clarté avec laquelle s'accordent d'une façon très significative paroles et musique.

Il semble donc bien que compositeurs et notateurs du chant grégorien, en ce qui regarde le rhythme, se soient préoccupés seulement du dessin mélodique donné par la forme des neumes, de la distinction et de la division de ceux-ci.

Le tout appuyé sur les paroles constitue une charpente suffisante pour donner corps au rhythme

et fait nettement ressortir la mélodie. Qu'on ne se récrie donc pas :

« Dans votre système, le rhythme est laissé à l'arbitraire, et la mélodie n'est plus constituée ; car si le rhythme donne une forme à la succession des sons, le rhythme variant, la mélodie change aussi. » Il y a beaucoup d'exagération à dire que, si l'on ne précise pas le rhythme jusqu'aux moindres détails, il n'y en aura plus du tout.

Ah ! mais, Révérend Père, vous portez l'habit bénédictin, la robe, le scapulaire, la coule. Si j'allais vous dire que votre costume ne tient pas sur vous et est informe, parce qu'il flotte de ci de là, vous me répondriez : « Sans doute, nous ne sommes pas sanglés dans une jaquette de jockey avec pantalon raide du haut en bas, mais enfin le scapulaire nous tient sur les épaules et bien qu'il flotte assez librement, devant comme derrière, le corps lui donne une certaine forme. Notre coule... »

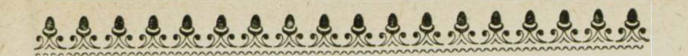
— Je devine le reste et suis d'autant plus de votre avis que j'aime beaucoup l'habit bénédictin. Eh bien ! la jaquette et le pantalon modernes, c'est la mélodie de notre art mesuré, aux formes rhythmiques précises et fixes, bien que la coupe puisse être élégante et qu'on y soit à l'aise. L'habit monacal, c'est la mélodie grégorienne ; son rhythme flotte un peu dans certaines parties, mais elle se

tient suffisamment ferme. Les épaules, les bras, le corps, la ceinture de cuir représentent le texte, l'accent, la forme des neumes, les divisions du sens mélodique.

Vous êtes bien habillé, mon Révérend Père, et la mélodie aussi n'est pas moins suffisamment dessinée et rhythmée. D'ailleurs cette précision du rhythme dont on est si avide n'est guère vraisemblable pour cette autre raison. Les chants grégoriens se sont transmis durant de longs siècles par la seule tradition orale et beaucoup étaient confiés à des solistes qui, libres de tout accompagnement harmonique et même de notation précise, ont dû s'inspirer de leur virtuosité. Quelle apparence que dans ces conditions ces chants, nonobstant la conservation des formes mélodiques, aient eu jusque dans les détails cette rigoureuse uniformité de rhythme que jusqu'à ce jour nous n'avons pas imaginée et que nos chants mesurés eux-mêmes ne peuvent toujours conserver?

On se trompe donc quand on veut l'y mettre d'après une théorie nouvelle. Ce n'est plus du saint Grégoire pur, mais un saint Grégoire vêtu d'un complet moderne, dernière mode et confectionné par X, Y ou Z.





TROISIÈME ÉTUDE

Marquer ces indications, c'est une erreur pratique

« Marquer toutes ces indications rhythmiques dans les livres de chœur, c'est une erreur pratique. » Les avantages de ces signes, que dis-je, leur nécessité, au point de vue de l'exécution : voilà le grand argument qu'on fait valoir, celui qui séduit le public. *Avec eux*, plus d'hésitations, les choristes sont guidés pas à pas, un merveilleux ensemble dans l'exécution et une uniformité d'interprétation par le monde entier. C'est le premier tableau. *Sans eux* (deuxième tableau), ô horreur! le chantre hésite à chaque pas ; au lieu d'ensemble, c'est le désordre parmi les choristes ; puis telle paroisse chantera d'une manière, et sa voisine autrement : partout désordre et confusion. C'est presque l'enfer musical, *ubi nullus ordo sed sempiternus horror inhabitat*, dit l'Écriture sainte. Ou si vous voulez quelque chose de plus gai, pensez aux réclames pour la goutte, la calvitie, etc. : *Avant le traitement, après le traitement ;* Monsieur un tel qui prend des pilules, Madame une telle qui n'en prend pas. La différence des situations ne se peut expliquer, il faut voir la photographie.

Dans notre cas on donnera une séance de phonographe pour convaincre *ex auditu.*

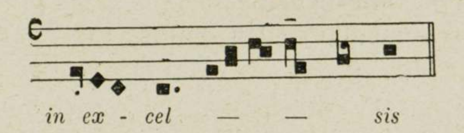
Eh bien, je la trouve un peu forte. Ceux qui prônent ainsi les éditions rhythmées sont assurément convaincus, comme jadis moi-même je l'ai été, qu'il faut préciser absolument le rhythme d'une mélodie grégorienne. Toutefois on ne doit pas outrer la réclame ; et, à la réflexion, je trouve osé de proclamer que ces signes rhythmiques sont indispensables pour une bonne exécution, comme certains apéritifs ou triple-sec pour une bonne digestion.

Comment, Monsieur, n'a-t-on pas digéré avant vos produits? On digère et, il faut l'espérer, on digèrera sans eux, voir malgré eux.

Ainsi, pensé-je, depuis au moins une douzaine de siècles on a chanté sans les éditions de Solesmes, sans la théorie de Dom Mocquereau qui fut auparavant la mienne. Et j'ai bonne mémoire que depuis une vingtaine d'années j'ai fait chanter et entendu chanter un grand nombre de chœurs, très diversement composés, toujours avec ensemble et sans grande différence dans l'interprétation. On ne parlait pas alors des éditions rhythmées. Puisqu'on a chanté sans elles, gageons que nous le pouvons faire encore et le ferons même malgré elles.

Il faut rappeler ici au point de vue pratique

l'exagération que nous avons signalée précédemment. Sans une précision minutieuse du rhythme, il n'y a plus de rhythme. Erreur, avons-nous vu. Autre erreur encore que de conclure à l'impossibilité d'obtenir l'ensemble parfait dans l'exécution, si l'on n'a pas les signes rhythmiques. C'est supposer que les chantres ne sont guidés ni par un directeur, ni par la notation, ni par la tradition : toutes suppositions également fausses. La distinction des groupes, les blancs, les barres, le texte, la forme des neumes, etc. : voilà ce qui nous a guidé pendant une vingtaine d'années. Et nous avions encore des règles, en petit nombre, il est vrai, mais bien suffisantes pour chanter avec intelligence. N'y avait-il pas quelques points indécis? Pas si nombreux ni si importants. D'ailleurs n'y en a-t-il pas autant dans les éditions rhythmées, à raison de ce qui n'est pas marqué et même de ce qui l'est? J'ouvre le Kyriale et je lis :



Pour une édition rhythmique, voilà bien du vague. Est-ce que les deux *la* des deux clivis sont levés ou frappés, arsis ou thesis? Il y a bien un petit trait de ralentissement sur le second *la*, mais

il n'indique pas sa valeur rhythmique. Ou le second seul est-il au levé? Et notez que, en tout cas, je retrouverai une division binaire ou ternaire. Ce qui prouve que, cette ıègle de division ne prouve rien.

Mais ce n'est pas tout, car outre les règles et la notation, il y a encore la tradition. Il est singulier qu'on ne s'en soit pas souvenu et qu'on se soit placé en face de gens n'ayant jamais entendu chanter. Eh! oui ; malgré la décadence du plain-chant, il y avait encore un reste de tradition. Sur ce point, M. le chanoine Gontier avait plus raison que certains ne l'ont cru.

Quand nous avons pris le chant grégorien, il y avait déjà maintes choses que nous exécutions convenablement. Combien de modestes chœurs de campagne chantent bien les chants syllabiques? Il y a des choses que le bon sens, le goût, l'habitude du lutrin amènent naturellement. Bien souvent dans mon précédent ouvrage, j'ai pris le mode d'exécution que j'entendais partout, je l'analysais et le codifiais. Au lieu de formuler *a priori* : « Voilà comment on doit chanter », j'ai cherché : « Comment chante-t-on? » et presque toujours c'était ce qu'il y avait de meilleur, de plus naturel, de plus universellement pratiqué. Tous nous avons vécu de ce fonds de tradition ; et dans la restauration faite par D. Pothier, on l'y retrouve encore,

bien que perfectionné. Avant les signes rhythmiques et l'invention de certaines règles dont ils sont l'application, on chantait donc et l'on chantait bien. — D'accord, me dira-t-on; mais avec ces signes on chantera mieux et plus parfaitement. — Voilà donc ces signes devenus seulement utiles et non plus nécessaires, comme on le prônait d'abord.
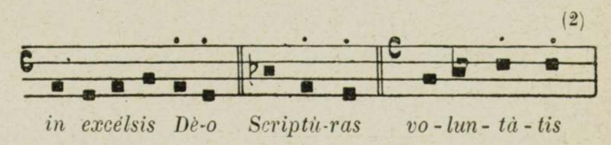
A cela je réponds, que si çà et là, dans quelques cas plus difficiles, on avait discrètement guidé le chanteur par un signe, la chose n'eut sans doute pas rencontré de contradicteurs. Mais il en va tout autrement. Nous sommes en présence d'une suite continue d'indications, conçues d'après une théorie défectueuse et dont les inconvénients sont grands dans la pratique :

1° Ces indications rhythmiques sont souvent superflues, multipliées sans raison et compliquent la notation. De quelle utilité, je le demande, est le point ajouté aux notes finales pour marquer qu'on doit les faire un peu longues ? Qu'elles soient finales, on le voit déjà assez par la virgule ou le point du texte, et en plus, par la barre qui les suit dans la portée. Quant à leur prolongement (ou *mora vocis*), qui donc dans le chant ou la lecture termine brusquement les finales? C'est supposer un choriste qui n'a jamais su lire ni chanter. Que le maître lui en fasse l'observation et ce

sera fini ; mais pourquoi charger toute une édition de cette inutilité? (1)
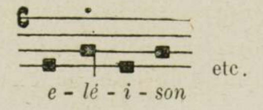
2° *Quod abundat, non vitiat*, dit le proverbe. Soit ; mais parmi ces indications, il y en a de vicieuses. Ce sont celles qui désignent de la même manière deux effets opposés.

Exemple :



Le point marque un prolongement de la note. Ici, des deux notes pointées, la première est une *arsis* ample, la seconde une *thésis* qui double la durée. Or le même signe porte les chanteurs à faire deux notes longues ou deux frappées, comme la notation musicale marque deux noires. Voilà ce qu'on entend dans dix-neuf chœurs sur vingt. De

(1) Je signalerai encore l'emploi fort inutile de l'épisème marquant l'appui rhythmique dans des passages où il n'y a pas moyen de faire autrement. Exemple :



(2) Je marque au-dessus de la portée le point qui dans le Kyriale de Solesmes est à côté de la note dans l'intérieur de la portée.

la sorte, cette ampleur d'accent des finales enlevées, qui est une des particularités les plus délicates et les plus caractéristiques de l'art grégorien, disparaît par l'erreur où nous conduit le signe *antirhythmique* de l'édition solesmienne. Ajoutons qu'elle contredit les principes de cette École qui réclame que l'accent soit au levé.

3° Ces indications sont souvent contestables ; elles n'ont pas, comme je l'ai dit (p. 7) un caractère authentique ; elles sont (nous le verrons) l'application d'une théorie fort sujette à caution, ou des vues personnelles de l'éditeur, qui nous donne sa propre manière d'interpréter ; mais ce n'est pas du Saint Grégoire. Or cela est grave en pratique. Que l'on enseigne dans une méthode telle ou telle manière d'interpréter, cela n'engage que l'auteur. Il en va tout autrement quand on incorpore dans une édition ce mode d'exécution, qui prend alors un caractère officiel, s'impose par le fait même qu'on use du livre et se généralise au point de créer une tradition.

4° Enfin ces indications rhythmiques ne sont ni si nécessaires, ni même si utiles qu'on nous l'affirme. Loin de là, je crois qu'elles nuisent de plusieurs manières à la bonne exécution.

On nous dit que ces signes sont nécessaires pour obtenir des chœurs un ensemble parfait. Je n'en crois rien, car voilà tantôt 25 ans que bien des

maîtres de chœur ont fait chanter avec ensemble, sans user de ces signes. Le secret? Il n'y en a pas : car il est facile de comprendre que les choristes chantent tous, selon que le maître leur indique. Est-ce que l'on entendrait se passer d'un maître? Avec lui, ces signes sont absolument inutiles et sans lui ils seront insuffisants J'ai ouï des chœurs même monastiques, chanter fort mal, parce qu'ils n'avaient appris que dans les livres et non *ex auditu*. Il leur arrive de forcer les ictus, d'outrer la *mora vocis*, d'exagérer l'accent et l'arsis, etc.; comme il arrive aux sourds-muets de mal parler, bien qu'ils exécutent méthodiquement ce que prescrit la phonétique, mais n'entendent pas l'effet produit. Un maître de chœur connaissant le latin et les règles d'exécution est donc indispensable. Avec lui on n'a que faire des signes et ils peuvent être fort gênants. Supposé (et le cas n'est pas chimérique) qu'un directeur n'accepte pas la manière de rhythmer de son édition. Que fera-t-il? Les choristes devront chanter contrairement à ce qu'ils ont sous les yeux. Pas commode. Fera-t-on une correction sur le livre? Cela ne facilitera guère la lecture. Et si le cas se répète un certain nombre de fois dans une pièce, quel grimoire! Comme ces signes facilitent l'exécution! A d'autres points de vue encore, les indications rhythmiques de Solesmes embarrassent la lecture et nuisent à

la bonne exécution. Je renvoie le lecteur aux études : Divisions binaires et ternaires — des yeux et les oreilles (pp. 58, 110).

J'entends la réplique : « Nous n'avons que peu d'exercices et il nous faut arriver vite ; ces signes aident beaucoup. » — En cela ils servent mal la cause du chant. Si l'on se propose d'arriver vite, malgré une exécution insuffisamment exercée et à l'aide d'indications multipliées, le résultat pratique sera pitoyable : exécution plus que médiocre, formation des chanteurs nulle pour interpréter, comprendre et aimer le chant grégorien. Et sans cela comment le restaurer? Le véritable moyen pratique d'arriver sûrement et même promptement à une bonne exécution, c'est d'exercer parfaitement une pièce, de donner aux choristes l'intelligence de la mélodie, du rhythme et des nuances. Quand ils auront ainsi travaillé quelques morceaux, ils auront acquis une première formation qui leur rendra facile, l'étude du répertoire grégorien. On ne doit rien tant redouter pour la restauration du chant liturgique que d'en voir aborder l'exécution, sans préparation suffisante. Pour son succès nous n'avons pas besoin d'éditions chargées de signes plus ou moins justifiés, mais de chefs instruits comme il convient pour former les choristes à la pratique du chant ecclésiastique.

Comprend-on maintenant la réserve du Saint-

Siège en face des éditions avec signes rhythmiques et son refus de les approuver? Le rétablissement du texte mélodique est chose faite. Il le reconnaît et par l'édition vaticane donne un texte officiel. Du même coup, on est en possession des éléments d'une bonne exécution et de ce qui constitue essentiellement le dessin mélodique et rhythmique du chant.

Il est vrai que la réserve, le goût, la virtuosité des exécutants, peut-être quelque trouvaille de la science pourront apporter dans l'interprétation certains perfectionnements. Le Saint-Siège ne veut pas y mettre obstacle et laisse toute liberté sur ce point; mais il n'entend pas sanctionner de son autorité des indications étrangères au texte, émanant de vues personnelles et plus ou moins contestables. En cela il a donc agi non seulement avec sagesse, mais aussi avec ce sens critique et artistique qui de nos jours met en faveur les éditions des œuvres musicales sans addition de signes pour l'interprétation. Le public comprendra cette réserve et fera sagement de ne pas s'engouer de ces éditions qui l'attirent par l'espoir de succès faciles, mais qui risquent de l'égarer en des sentiers d'où il lui faudrait revenir.

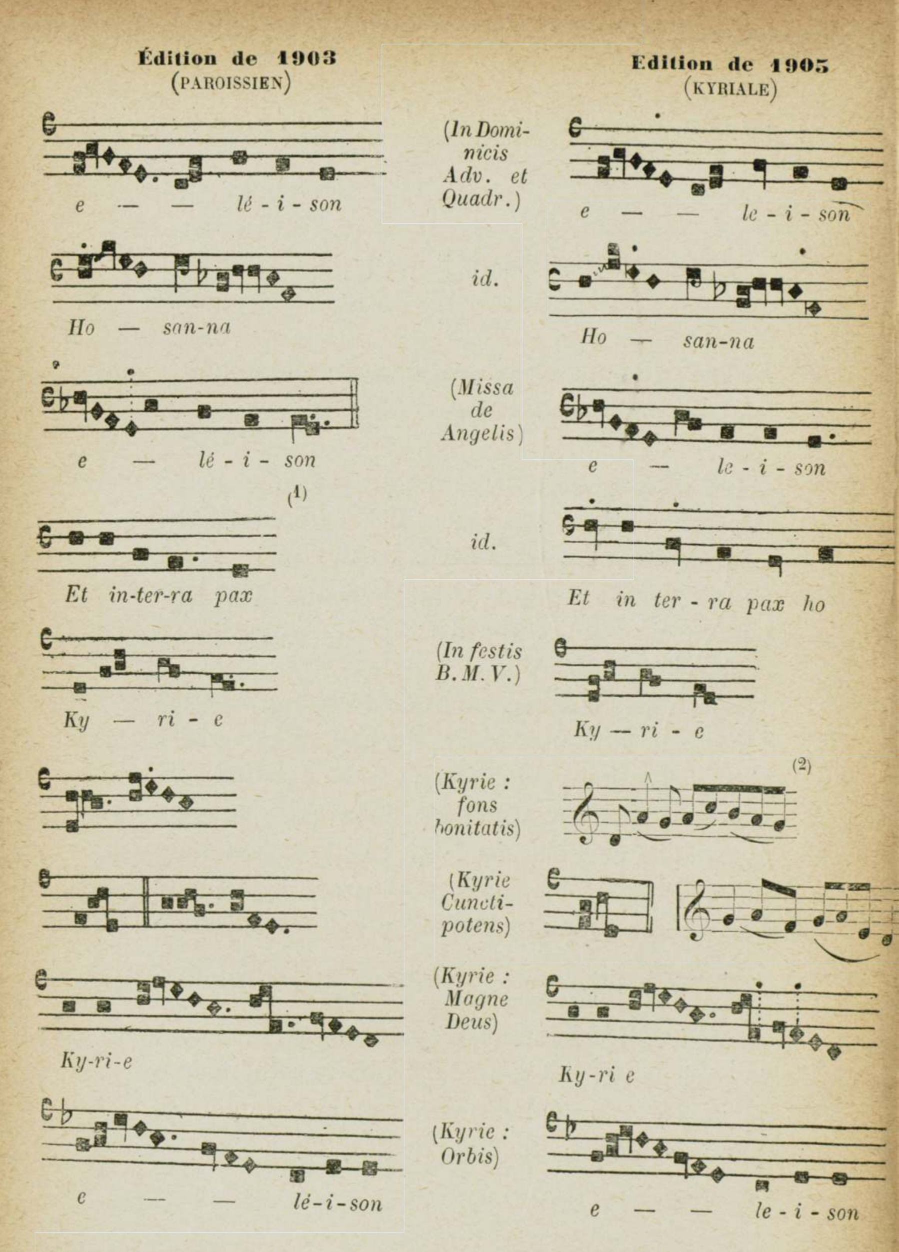


QUATRIÈME ÉTUDE

Les éditions rhythmiques de Solesmes ne s'accordent pas entre elles

Les jours se suivent, dit un proverbe, et ne se ressemblent pas. Ainsi font les éditions rhythmiques de la nouvelle école de Solesmes. C'est un fait grave sur lequel il convient d'appeler l'attention du public, car il suggère d'importantes conclusions.

Constatons d'abord le fait en comparant le paroissien de 1903 avec le *Kyriale* rhythmé de 1905, soit en notation guidonienne, soit en notation musicale. Si le lecteur veut bien se souvenir que dans la notation de Solesmes le point après une note marque une prolongation de durée, que la petite barre (plus ou moins *épisème*) adjointe à une note indique aussi un *ictus* au moins subdivisionnaire, il pourra, sans trop de fatigue, parcourir le curieux tableau ci-après. La barre adhérente à la note y est remplacée par le point hors portée, par raison de commodité typographique.



(1) V. à l'*Agnus* sur *Miserere.*

(2) Nous citons la notation musicale quand elle dit plus nettement le rhythme.

Je ne discute pas la valeur de ces variantes, je constate seulement leur existence et j'en tire les conclusions suivantes.

Ces changements ruinent l'autorité des éditions rhythmiques et du système dont elles sont l'application. Quel crédit, en effet, faut-il accorder à un enseignement qui change après deux ou trois ans (1)? Quand s'arrêtera-t-on? J'entends bien la réponse toute prête : « On change parce qu'on suit le progrès des études et que l'on trouve mieux. Cela prouve qu'on ne se cantonne pas de parti-pris dans un premier résultat acquis. » Très bien ; mais finissez d'abord vos études et après vous enseignerez. Pourquoi quand on n'est pas encore sorti des tâtonnements, poser dans une édition des résultats qui ne sont pas définitifs? Pourquoi dans les écrits et les conférences affirmer dogmatiquement comme des principes des opinions plus ou moins probables, une théorie encore en voie d'élucubration? Les opinions successives peuvent assurément être fort légitimes, mais elles commandent la réserve à qui les adopte.

On comprend très bien les théories, les discussions, les variations dans un ouvrage technique.

(1) Le paroissien de 1896, quoique sans points, donne fréquemment un texte rhythmé tout autrement que celui de 1904 et du Manuel de 1902, si l'on chante d'après la notation.

Elles y sont à leur place ; tandis que vouloir régenter universellement et quasi officiellement l'exécution du chant liturgique par un système rhythmique aussi instable, c'est une prétention énorme et dangereuse : énorme, car elle sort des règles de la prudence ; dangereuse, car elle ruine l'autorité de la restauration grégorienne. On devient plus sceptique sur l'interprétation du chant grégorien. Quelle leçon prendre ? Celle de **1896**, de **1903**, de **1905** ? La plus récente sera, sans doute, la meilleure ; et pour peu que ces changements se renouvellent, on aura donc la *dernière* de Solesmes, la haute nouveauté rhythmique, l'édition dernier cri. Cette perspective sans doute réjouira les éditeurs, mais qu'elle déroutera ceux qui travaillent et qui pour la pratique ont besoin de solutions acquises ! Ils ont accepté de bonne foi la première édition, et maintenant, disent-ils, ils ne savent plus que faire.

Une seconde conséquence de ces variations c'est qu'elles nous désillusionnent des avantages pratiques qu'on attribue aux éditions rhythmiques. On nous dit : « Elles mettront un terme aux incertitudes dans l'interprétation rhythmique, elles assurent le parfait ensemble dans les chœurs. Eh ! *Medice, cura teipsum !* Avant de mettre tout le monde d'accord, que ces éditions s'accordent avec elles-mêmes. Ceci n'est plus l'annnonce de

ce qui doit arriver, c'est la mention d'un fait qui se produit déjà. Les maîtres de chapelle sont fort ennuyés de trouver leurs choristes munis d'éditions différentes en désaccord fréquent pour le phrasé et le rhythme. D'autre part, plus d'un trouvera coûteux de mettre au rebut des volumes récemment achetés, pour donner à tous la même édition. Il est vrai qu'il reste encore le fameux expédient de dire à ses choristes : « Ne tenez aucun compte des signes rhythmiques. » Mais alors que deviennent leur utilité, leur nécessité même tant prônée? C'est donc le désarroi au lieu de l'uniformité, et d'autant plus grand que les variantes des éditions rhythmées sont parfois plus graves et plus nombreuses que celles qui se produisent sans elles.

Je clorai cette étude par une observation qui sera venue sans doute à l'esprit du lecteur. J'ai parlé du désaccord des éditions de Solesmes entre elles. Mais d'autres éditions rhythmiques peuvent paraître. La compétence en chant grégorien ne peut être monopolisée par l'école dite de Solesmes. Alors, c'est le désaccord qui grandit? Assurément, mais qu'y faire? Rien autre chose que de supprimer toute édition rhythmique. C'est le désir du Saint-Siège et il est pratique, parce qu'il est favorable à l'unité ; tandis que les éditions d'écoles et les systèmes subjectifs divisent et mènent à la

confusion. Dans 50 ans on pourra chanter encore avec le texte pur que chacun interprètera de son mieux selon les règles actuelles, de même que l'on pourra toujours jouer Bach avec l'édition de la « Société de Bach « ; tandis que l'on changera souvent et finalement on abandonnera les éditions commentées par tel ou tel, comme on abandonne l'édition du *Clavecin bien tempéré*, annotée et nuancée par Czerny.





DEUXIÈME PARTIE

CINQUIÈME ÉTUDE

Le rhythme. — Ses éléments constitutifs. — Ses différentes espèces. — Battement du rhythme.

Que le lecteur se rassure! Je n'ai nulle envie de l'ennuyer en lui ressassant ce qu'on a dit cent fois sur le rhythme sans que jamais écrivains et lecteurs soient pleinement satisfaits. En cette matière on n'est pas encore parvenu à imposer une terminologie claire et des idées suffisamment nettes et complètes. Mais puisque j'examine une théorie du rhythme et les principes d'exécution qui en découlent, il y a donc obligation d'exposer ces principes et de dire en quoi consiste cette théorie.

Un rhythme est un mouvement et, comme tout mouvement, il a son point de départ, son parcours et son terme. Ce mouvement donne une forme à la succession des syllabes ou des sons, en

les coordonnant dans l'unité pour former les mots ou les neumes. Dans un mot le mouvement ou rhythme commence avec l'accent et finit avec la dernière syllabe (1). Dans les groupes de sons, l'élan du mouvement porte en général sur la note initiale pour se terminer avec la finale.

Un rhythme s'unit à un ou plusieurs autres pour former des membres de phrases et ces derniers à leur tour. pour former des phrases. De la sorte, la succession des sons a différentes divisions, et, si elles sont bien proportionnées, il en résulte *le rhythme*.

Un rhythme est donc comme l'élément premier, la cellule organique de la phrase rhythmique.

Il faut observer aussi qu'un rhythme est un mouvement *continu*. S'il s'arrête en son parcours, l'unité du mot ou du neume est brisé.

Le rhythme est *mesuré* quand ses temps ont une durée isochrone et une périodicité régulière. Il est *libre* quand il est affranchi de ces lois.

On marque d'ordinaire le rhythme par deux gestes correspondant aux deux parties du mouvement qui le composent : la levée de la main ou du pied semble indiquer naturellement le point de départ ou l'élan du rhythme, et l'abaissé in-

(1) Si le mot a une ou deux syllabes avant l'accent on les nomme *anacrouses*. Exemple : *Regína cœlórum.*

dique la chute du mouvement, l'arrivée au terme. On nommait le levé : *arsis*, et l'abaissé *thésis*.

Nous parlons ici entre nous et pour nous, qui présentement causons de rhythme pur. Il ne faut pas embrouiller la question en essayant de savoir ce que faisaient les anciens, quel sens ils attachaient à l'arsis et à la thésis, etc., etc. Quand on veut en cette question remonter à l'antiquité classique, on oublie qu'on met le pied sur le terrain du rhythme mesuré. La rhythmique ancienne s'alliait avec la métrique et nous sommes dans un ordre de faits tout différent et très propre à embrouiller nos idées, si on ne fait pas cette distinction. Pour eux les mots *arsis* et *thésis* n'avaient la signification si précise et si exclusive que nous leur avons donnée en traduisant par *levé* et *frappé*. Laissons donc les anciens et leur métrique et disons seulement que *arsis* et *thésis*, ou le *levé* et *l'abaissé* conviennent à l'élan et à la chute du mouvement rhythmique considéré en lui-même, *in abstracto*, et indépendamment des combinaisons où il peut entrer avec la mesure.

Si le lecteur juge assez claires ces quelques notions sur le rhythme, j'aurai atteint mon but sans le fatiguer : et je pourrai dire comme saint Grégoire : « *Sub brevitate (doctrinam) transcurrimus, quatenus ejus expositio ita nescientibus fiat cognita, ut tamen scientibus non sit onerosa.* »





SIXIÈME ÉTUDE

Comment marquer l'accent ?

Nous abordons l'examen des principes généraux de rhythmique grégorienne en commençant par résoudre cette question : « L'accent est-il au levé ou au frappé? » On peut dire sans hésiter que c'est une question capitale dont la solution influera considérablement sur toute la théorie et transformera l'exécution, selon qu'on adoptera l'une ou l'autre opinion.

Dans mon ouvrage : *Rhythme, exécution*, etc., j'avais au chapitre deuxième exposé fort longuement que l'accent s'accordait comme naturellement avec l'arsis ou le levé du rhythme. Les raisons de cette opinion me semblent assez probantes.

Il n'est pas naturel de finir le pied en l'air ; ce n'est pas une position de repos. Donc la thésis ou abaissé convient à la finale du rhythme ; ce qui met par conséquent l'accent au levé, c'est-à-dire à l'arsis.

D'autre part, l'accent, pour être devenu intensif ou fort, de purement mélodique qu'il était, n'a

cependant pas perdu son caractère d'élan. C'est ce qui le place convenablement à l'arsis, où le rhythme prend son élan. Il est à remarquer que si, au lieu *d'enlever* l'accent, on le *frappe*, par là même on l'écrase. De là une nuance d'exécution très sensible qui ôte aux paroles comme au chant de cette vie, de cette souplesse qui s'imposent aux auditeurs les moins attentifs.

Disons encore que la finale des mots latins a un certain poids qui ne permet pas de l'assimiler à celle des mots français dont la finale est muette : temple, âme, etc. L'ictus même faible à la thésis semble mieux leur donner ce poids et, en posant mieux la finale des rhythmes, les distingue plus nettement.

Mais tout cela ne regarde que le rhythme pur, sans aucune relation avec une mesure quelconque. Si maintenant nous voulons faire concorder ce levé du rhythme avec le temps levé de la mesure, par exemple celui que précède la barre, la question est toute différente et nous passons sur un autre terrain où l'on risque fort de s'embourber.

J'avoue que cela me paraissait venir naturellement et que j'ai usé de ce procédé. Mais l'ériger en principe, prétendre que c'est la vraie et seule manière de traiter les mots et les neumes selon le rhythme, invoquer surtout en faveur de cette pratique l'autorité des maîtres tant anciens que mo-

dernes, voilà ce qui me semble aujourd'hui inadmissible et contraire aussi bien à la théorie qu'à la pratique.

Je comprends très bien que, sous l'influence de nos habitudes musicales, le R. P. Dom Mocquereau ait accepté le procédé que je proposais par suite de ces mêmes habitudes ; je ne m'explique pas qu'il ait voulu l'ériger en loi, quand la métrique, tant ancienne que moderne, présente d'autres procédés parfaitement réguliers et rationnels.

Des livraisons entières de la Paléographie sont remplies de citations musicales pour prouver « *que le principe moderne de la concordance obligatoire de l'accent avec le temps fort initial de la mesure est contredit par les maîtres anciens et modernes.* » Cela prouverait même que ce prétendu principe n'existe pas, puisque les maîtres (et avec eux tous les musiciens instruits) n'en tiennent pas compte. Mais on aurait tort de conclure de ces citations au principe opposé, à savoir : l'obligation de faire coïncider l'accent avec le levé de la mesure (le temps qui précède la barre) et par conséquent la finale du rhythme avec le temps qui suit la barre de mesure. Puisque les maîtres ont mis la syllabe accentuée tantôt au levé et tantôt au frappé de la mesure, que conclure de leur exemple, sinon

qu'on peut user de l'un ou de l'autre procédé, sans être obligé à l'un ou à l'autre (1).

Toutefois nous entrerons plus avant dans la question, pour examiner la nature même des choses. C'est en théorie confondre des faits d'ordre tout différent, en pratique aller à l'encontre des procédés les plus usités et les plus rationnels de l'art dans tous les âges, que de vouloir faire coïncider obligatoirement les temps du rhythme avec ceux de la mesure, par exemple : le levé du rhythme et ce qui lui appartient en propre, comme l'accent, avec le levé de la mesure. On *peut* le faire, mais qu'on *doive* le faire, je le nie et rectifie en ce sens ce que j'ai écrit précédemment (2). Rhythme et mesure sont deux concur-

(1) On ne saurait prétendre, comme le veut la *Paléographie*, que l'habitude de placer l'accent au levé de la mesure était en plein usage aux XVe et XVIe siècles et qu'elle s'est perdue dans la décadence de la polyphonie et l'art moderne. Ce dernier peut fournir autant d'exemples qu'on en voudra. Ce sont là de ces assertions mal fondées qui ont mis si fort en discrédit près des musiciens la théorie de la nouvelle école de Solesmes.

(2) Dans une brochure signée G. Bas aussi bien que dans la Paléographie, on m'a fait l'honneur de me citer comme partisan de la théorie de D. Mocquereau. Je le crois bien, puisqu'on me l'avait empruntée en grande partie. Mais outre qu'on l'avait poussée plus loin que moi (ce qui motive mes réserves), je ne fais aucune difficulté de désavouer, après vingt ans d'étude, nombre de points

rents voisins dont l'un semble toujours montrer l'autre du doigt en disant : « *Prière de ne pas confondre avec la maison d'en face.* » Par malheur les deux maisons sont similaires et l'on est exposé à confondre leurs produits. Je ne puis donc accepter que l'on pose en principe *qu'un rhythme est à cheval sur deux mesures* : l'accent au levé, avant la barre ; la finale au frappé, après la barre (| 𝄾 ♪ | ♪ 𝄾 |) ; *que le caractère propre du premier temps dans une mesure est d'être thétique, c'est-à-dire le point d'arriver fort ou faible du rhythme*, etc...

Encore une fois cette pratique est légitime ; mais non moins légitime et fréquente est aussi la pratique contraire. En voici le motif.

La fonction de la mesure est de mesurer les temps, c'est-à-dire de déterminer leur nombre, leur durée et leur périodicité ; mais la force ou la faiblesse de ces temps, leur caractère arsique ou thétique dépendent de la nature des pieds dont se compose la mesure. Selon la diversité des pieds, tel temps sera fort ou faible, arsique ou thétique,

à côté d'autres qui semblent incontestables. Mon autorité n'est pas si grande que cela soit de quelque importance. Il y en a plus à constater que les musicologues dont se réclame la *Paléographie* protestent contre sa théorie et l'interprétation qu'on y fait de leurs œuvres. Je suis personnellement édifié sur ce sujet.

point de départ ou d'arrivée du rhythme, quelle que soit la manière de le battre, par le levé ou l'abaissé.

Il se peut donc fort bien que l'accent coïncide avec le levé du rhythme et non avec celui de la mesure, comme le montreront les exemples cités plus loin. Et qu'on ne se récrie pas en disant avec la *Paléographie* : « C'est une irrégularité, une contradiction entre le signe et la chose signifiée que de placer l'arsis du rhythme au frappé, et la thésis au levé de la mesure. » Ce serait vrai en rhythme pur ; ce ne l'est plus en rhythme mesuré. Le rhythme est naturel et s'il est seul en question, l'arsis et l'accent se marquent par un levé, la thésis et le repos par un abaissé de la main ou du pied. C'est naturel ; car alors signe et chose signifiée concordent. Mais la mesure amène un élément de convention qui parfois se substitue à ce qui est naturel. On en a un exemple dans la quantité des syllabes auxquelles la métrique ancienne assigne une durée de pure convention. Il en résulte que, contrairement aux lois naturelles du discours, certaines syllabes sont prolongées, l'unité du mot est rompue et l'on pratique des coupures ou des liaisons interdites dans le rhythme oratoire.

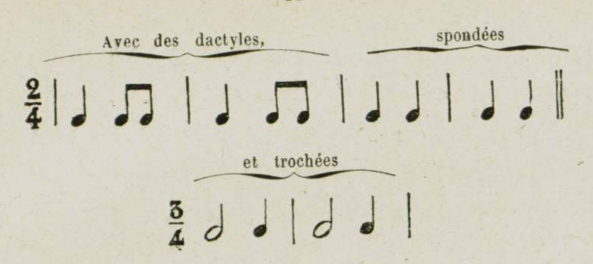
La même observation s'applique au battement du rhythme et de la mesure. Dans le premier, il

est naturel d'enlever l'élan et l'accent, et de déposer la finale. Dans la seconde, vous êtes en face d'une combinaison de convention que les anciens partageaient généralement en deux parties en les marquant d'un frappé et d'un levé ; mais ce frappé et ce levé n'avaient pas toujours la signification que nous leur attribuons. Les anciens, en effet, commençaient assez indifféremment leurs pieds ou mètres, tantôt par le levé et tantôt par le frappé. Ils ne se préoccupaient que de la composition intérieure du mètre, et ils notaient parfois de même.

Voilà comment, sans contradiction aucune, le levé du rhythme peut ne pas être au levé de la mesure, parce qu'il s'agit de choses d'ordre tout différent. On m'a rapporté que d'Indy, lorsqu'il dirige l'orchestre, bat la mesure d'une main et de l'autre indique le rhythme. Il y a dans ce procédé toute une théorie et une leçon féconde.

Il me reste à prouver par quelques exemples ce que j'ai dit plus haut : à savoir que la qualité des temps de la mesure (forte ou faible, arsique ou thétique) dépend de la nature des pieds qui la composent.

Je serai bref, car je crains de fatiguer le lecteur par un exposé si aride et d'ennuyer tous ceux qui connaissent ces questions.



Ici le temps initial est fort, celui qui précède la barre est faible ; et cependant bien qu'on écrive très correctement :
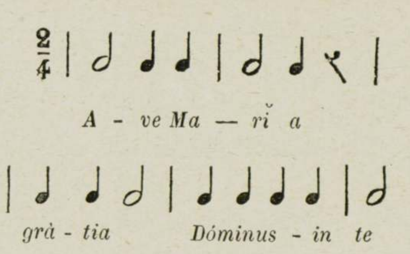
Sàl - ve, ra — dix, sal - ve, por - ta

on note aussi non moins correctement :

Di - xit Mari - a *Sal-ve, ra - dix*

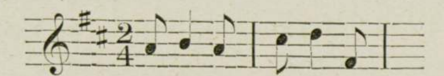
Alors l'accent tombe au temps fort initial de la mesure, parce que celle-ci unit à l'accent une combinaison de durée. L'accent en devient *long* en même temps que *fort*. Il n'est plus seulement un élan rhythmique, il est aussi une durée qui s'accommode très bien du temps fort ou frappé de la mesure.

Que cette longue soit continue ou se décompose en brèves, il importe peu, et c'est pourquoi nous notons aussi bien :
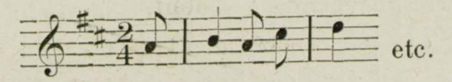


On voit dès maintenant comment la mesure peut modifier la notation et le battement du rhythme. Mais voici d'autres cas que je m'étonne de ne pas voir cités dans l'étude de la *Paléographie.*

La Cantate de J.-B. Bach : « *Freue dich erlöste schar* » commence et se continue en grande partie sur le rhythme suivant :



Le temps initial de la mesure, celui qui suit la barre, n'y est pas le temps fort ; il n'est pas thétique, mais plutôt arsique ou anacrousique; il n'est pas non plus le temps d'arrivée, mais de départ du rhythme. Puis l'accent tombe sur le 2e et le 3e quart de la mesure (si l'on décomposait à 4 temps, une croche par temps, il tomberait au 2e temps). Cet accent est long et fort ; avant la barre le levé est faible et ne peut pas être accentué. Ce pied métrique est l'amphibraque

des anciens : | ∪ — ∪ | . Que l'on ne dise pas : « C'est mal noté, il faudrait écrire

 etc.

Qui ne voit que les valeurs rhythmiques sont changées ? Dans cette seconde manière le second *la*, qui était précédemment au levé faible et sans aucun *ictus*, en reçoit un, au moins secondaire, en tombant au frappé du second temps. La vraie mensuration, c'est celle que Bach a écrite, d'accord avec l'ancienne métrique. C'est pourquoi j'ai mis sous la musique un texte dont le rhythme est calqué sur celui de l'amphibraque : (1).

| Rŏyaūmĕ | dŭ Chrīst, ŏ | glōirĕ
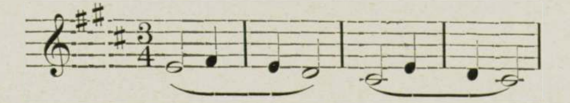
| Là haūt plŭs | dĕ lārmĕs | d'ămērs sŏupīrs

Il est également inutile d'arguer ici d'une exception, d'un effet de syncope. Nous avons ici et ailleurs des rhythmes parfaitement réguliers, et c'est ne vouloir connaître qu'un seul genre de rhythmes que de ne regarder comme régulier que les spondées, dactyles et trochées. La syncope est un mot commode pour expliquer bien des

(1) Voir : Cantates de Bach avec texte français et réduction pour orgue.

choses dont on ne se rend pas compte. Comme jadis le mot *fluide* dans l'ancienne physique nommait commodément tout ce dont on ignorait la nature, la syncope a servi d'échappatoire à tous ceux qui ne connaissaient qu'un genre de mesures, celles qui débutent par un frappé fort. Quand on les sort de là pour les mettre en face d'autres mètres, à leur tour ils deviennent *fluides* et tombent en syncope, prétextant l'irrégularité. Mais enfin, syncope ou non, je tiens à constater qu'on est en présence de pieds constituant des mesures différentes de celles qu'on a seules regardées pour établir les principes énoncés plus haut.

Je citerai encore ce début si remarquable de la belle fugue en *la* du même maître :



Chaque pied, trochée ou ïambe, est ici noté séparément dans une mesure ternaire, sans doute pour écrire et lire plus commodément un morceau qui se développe dans une polyphonie complexe. Toutefois il est évident que les pieds et les mesures se groupent ici deux par deux, comme je l'indique par les ligatures, pour former ce que les anciens nommaient un *choriambe*.
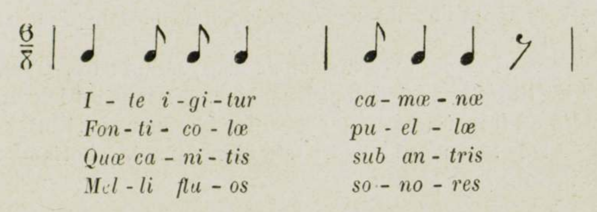


sous lequel on peut mettre :

Mel - li - flu - os
A - do - rè - mus

Par où l'on voit que les mesures et les rhythmes diffèrent dans leur constitution et leur battement. Dans le trochée ou chorée le temps initial est fort ; c'est le contraire dans l'ïambe où l'arsis est au frappé et la thésis au levé, et où l'accent peut se trouver au temps initial. On ne pourrait, sans altérer la qualité des temps, noter comme il suit :



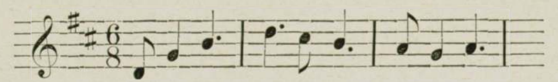
L'ode si gracieuse d'Horace qui débute ainsi :
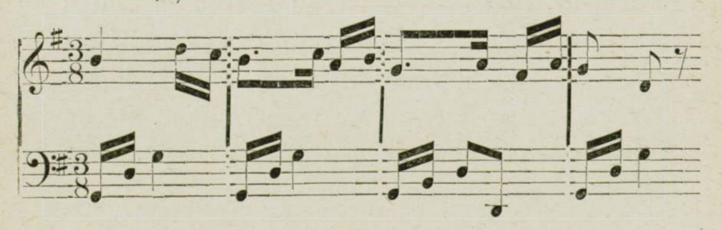


donne lieu aux mêmes remarques. La finale du vers, suivie d'un silence, impose une thésis rhyth-

mique qui correspond cependant à un levé dans la mesure.

Je citerai encore ce passage d'*Antigone* de Sain-Saëns :

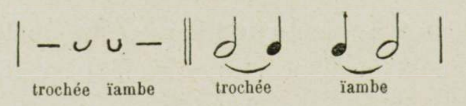


Et pour finir, ce début d'un charmant duo de Spohr où le rhythme, ïambique de la basse, contraste heureusement avec le trochaïque du chant : (1)
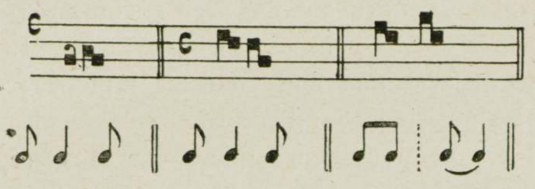


(1) Cet exemple, ceux de Sain-Saëns et de Bach cités plus haut, montrent que l'ïambe, comme le trochée, commence par un frappé. On le note souvent, il est vrai :

♪ | ♩ et l'on dit aussi que le mètre ïambique n'est qu'un trochaïque avec une anacrouse préliminaire. C'est, dit M. Havet, une fiction pédagogique. L'ïambe est le contraire du trochée, et cette opposition de leur constitution et de leur battement ressort très bien dans le choriambe où ils sont juxtaposés :



Je n'hésiterai donc pas à traduire :



au lieu de :

Tout cela est courant dans notre art moderne et parfaitement conforme à la métrique de l'antiquité qui mesurait :

| ᴗ — ᴗ ‖ ᴗ ᴗ | ᴗ — ‖

Mais c'est bien la polyphonie palestrinienne qu'il fallait éviter de citer en témoignage dans une question de rhythme mesuré, elle que les compositeurs ont écrite sans barres de mesure, que longtemps on a chantée ainsi. Maintenant on l'édite avec ces barres, mais c'est avec la recommandation expresse et instante de ne pas en tenir compte au sens de l'art moderne, de ne les regarder que comme un guide visuel et surtout de ne pas vouloir de parti-pris ramener un temps fort après chaque barre. Le chanoine Proske, Expert, C. Bordes et tant d'autres sont unanimes

sur ce point. On ne peut donc pas objecter : « Si les compositeurs n'ont pas écrit les mesures, du moins les ont-ils pensées. » Non assurément, du moins au sens que l'on voudrait y mettre; car tous les musiciens sont d'accord en cela. La mesure n'est là que pour l'ensemble, pour mesurer la durée des temps et non fixer leur qualité. Le rhythme de la phrase se développe indépendamment du bâton de mesure et forme un tout inséparable. Dans cette musique, la ligne rhythmique est horizontale, suivant la mélodie de chaque partie, et non verticale, selon les accords. En un mot cet art est à la fois polyphonique et polyrhythmique. Le même temps qui est fort dans une voix, sera faible dans telle autre; ici accentué, là non accentué, arsique ou thétique. Avant tout le rhythme ; la barre de mesure est un obstacle, dit Proske dans la préface de la *Musica divina*. Et c'est lui qui rappelle avoir vu Baïni dirigeant la chapelle papale, non en battant la mesure, mais en élevant et joignant les mains. A rapprocher de la pratique de M. d'Indy que je signalais tout à l'heure. Et s'il m'est permis d'apporter ici le témoignage de mon expérience, je dirai que je ne me suis jamais senti plus à l'aise, que je n'ai jamais obtenu une exécution plus souple et un phrasé plus rhythmique qu'en dirigeant l'exécution d'un

motet de G. Croce par des gestes de pure déclamation.

Moins que toute autre, la polyphonie du XVI[e] siècle ne peut donc être invoquée pour établir une loi de notation mesurée du rhythme, car chez elle la mesure ne s'interprête pas comme chez nous, et les barres n'y ont pas la même fonction.



SEPTIÈME ÉTUDE

Divisions binaires ou ternaires du rhythme

Le rhythme se résout en dernière analyse dans une proportion binaire ou ternaire. En d'autres termes : toutes les deux notes, au plus toutes les trois, on retrouve un appui ou ictus de division ou de subdivision. Voilà une trouvaille dont on m'a fait grand honneur et que l'École de Solesmes a prise pour article fondamental de son *Credo* rhythmique. Aussi l'a-t-elle appliqué rigoureusement dans ses éditions avec signes ; d'où inévitablement des étrangetés surprenantes et nombreuses.

Tout d'abord que vaut ce principe ? En le formulant je pensais seulement énoncer une loi des nombres appliquée au rhythme. Tout nombre est divisible par deux ou par trois. Pas n'est besoin d'être un génie pour le savoir ; et, en tout cas, ce n'est pas moi qui l'ai dit le premier. Mais enfin ce fameux principe me semble ici faire fonction du non moins célèbre : « *Cogito, ergo sum*, de Descartes. Quand ce bonhomme, qui gâta de la philosophie au coin de toutes les questions, se fut claquemuré

dans son fameux principe, pour en sortir il dut rétablir tous les ponts qu'il avait coupés, je veux dire toutes les certitudes qu'il avait rejetées. Pareille mésaventure peut arriver à ceux qui voudraient appuyer leur théorie rhythmique sur le fait en question.

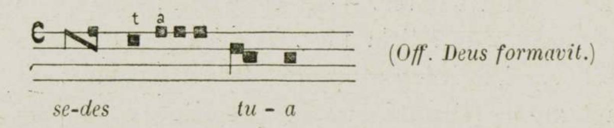
— Je pense, donc je suis. — Parfaitement ; et après ? — Le rhythme procède par divisions binaires ou ternaires. — A coup sûr ; mais qu'en conclurez-vous ? Cela ne vous dira pas où commence, où finit le groupe binaire ou ternaire ; s'il faut mettre l'appui sur la première ou sur la seconde note d'une mesure ; si même vous devez faire une division binaire ou ternaire, puisque les deux sont possibles.

En réalité nous sommes en présence d'un *fait* constaté par l'analyse, mais non d'un *principe*. Et si, d'après cette loi, vous voulez déterminer le rhythme dans une mélodie, vous risquez de tomber dans l'arbitraire et l'erreur. Qu'on ne dise pas : « Ici j'ai un ictus ; donc deux ou trois notes plus loin je dois en trouver un autre. » C'est assurément vrai, mais vous ne déterminerez la place de cet ictus qu'en vertu de circonstances extrinsèques et non du susdit principe. Ce sont elles qui vous diront s'il convient de le mettre après deux ou trois notes.

D'autant plus que ce prétendu principe fonda-

mental souffre exception en rhythme mesuré et *a fortiori* en rhythme libre, où nous ne sommes pas astreints à l'isochronisme des temps. Les triolets, sextolets, etc. sont connus des musiciens. De même nous avons des cas où, dans la mélodie grégorienne, on peut vraisemblablement compter deux notes pour une, trois pour deux, etc.

Dans ce passage
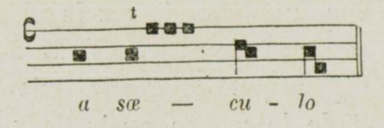


(*Off. Deus formavit.*)

si nous nous en tenons aux principes posés par nous et rigoureusement suivis par Solesmes, nous avons *thésis* ou ictus sur le *si* avec la syllabe *des*. Impossible d'avoir un ictus sur *l'ut* suivant. Il faut donc doubler le *si* et chanter :



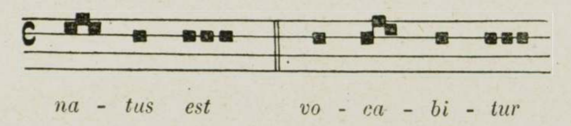
Même exécution pour :
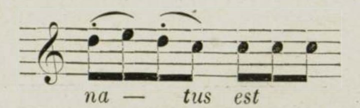


Mais ces notes doublées alourdissent singulièrement la mélodie, la coupent fréquemment et ne

sont là que pour le besoin d'une théorie inventée après coup (1). Pourquoi ne pas laisser ces notes avec un seul temps et ne compter le tristropha que comme un ornement ayant sans doute un triple battement de la voix, mais non pas nécessairement une durée rigoureuse de trois temps (2)?

Est-il improbable que dans les passages suivants



le torculus et la note qui le suit comptent seulement pour trois temps? Sans doute si l'exécution est tant soit peu alourdie, comme il arrive avec un chœur plus ou moins nombreux, la dernière note du torculus portera un appui, et l'on entendra:

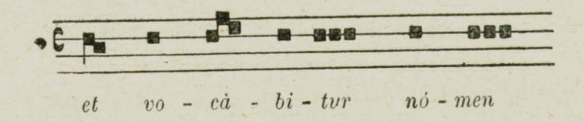


(1) Sans doute nous pouvons amener ici comme précédemment le procédé de 2 temps rhythmiques et non mesurés rigoureusement, toutefois il semble plus naturel dans les cas en question de considérer trois notes pour deux.
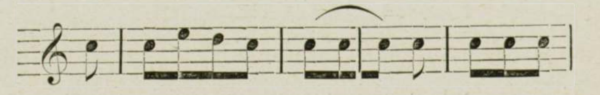
(1) En général les neumes d'ornement (distropha, trigon, etc.) que la notation guidonienne traduit en notes pleines et uniformément ne semblent pas devoir être pris à la *lettre* ou plutôt à la *note*, c'est-à-dire comptés comme si chaque note représentait un temps.

A vrai dire je ne ferai la guerre à personne pour une telle manière de rhythmer; mais tout aussi plausible et artistique est l'autre manière, surtout pour un soliste. Ne perdons pas de vue en effet que ces mélodies étaient confiées à des solistes.

En fermant mon paroissien mes yeux s'arrêtent sur la suite d'un passage cité plus haut.



Comment fera-t-on pour mettre l'accent de *nomen* au levé, si l'on compte rigoureusement le tristropha précédent pour trois temps? Pas d'autre moyen que de mettre le premier *ut* du tristropha au frappé, le second à l'arsis, le troisième à la thésis.



Une pareille minutie n'est-elle pas ridicule et invraisemblable? Elle n'est pourtant que l'application stricte des principes posés et peut s'autoriser de maints exemples tirés des éditions rhythmiques.

Mais enfin, objectera-t-on, vous ne pouvez nier cette division binaire ou ternaire du rhythme. Si

elle existe, pourquoi ne pas en tenir compte et ne pas la marquer, afin de guider sûrement le chanteur? Veuillez suivre ma pensée. Vous avez vu des instantanés reproduisant tous les mouvements successifs d'un homme qui marche, ne fît-il qu'un pas? Ces mouvements existent-ils? Oui, puisqu'on les fixe par la photographie. Qui cependant songerait pour marcher à reproduire cette succession de mouvements élémentaires? Les cellules existent et composent le corps humain. Est-ce que vous vous en préoccupez beaucoup en faisant un portrait? Tout cela c'est l'anatomie, l'analyse à la loupe des éléments premiers. Naturellement, nécessairement vous reproduisez en marchant tous les mouvements successifs que la photographie nous révèle; mais si vous y prêtez attention vous tomberez dans l'embarras, la gaucherie, la gène et ne marcherez plus. Eh! sans doute en dernière analyse (c'est-à-dire à la loupe, et en cherchant les éléments) le rhythme se réduit en une proportion binaire ou ternaire; et naturellement, nécessairement à votre insu, vous chanterez en opérant ces divisions. Mais les mettre au premier plan, attirer sur elles l'attention du chanteur, c'est leur donner une importance qu'elles n'ont pas; c'est fausser la notion du rhythme libre et embarrasser l'exécution.

A cette question des divisions binaires et ternaires s'applique surtout ce que j'ai dit dans les études II et III : à savoir que marquer les indications rhythmiques dans un livre de chant, comme le fait Solesmes, c'est une erreur scientifique et pratique. Je prie le lecteur de s'y reporter, mais j'ajouterai quelques considérations concernant particulièrement le principe en question.

C'est bien en effet des subdivisions binaires ou ternaires qu'on ne trouve pas trace dans les notations neumatiques ou guidoniennes, ni chez les vieux théoriciens. Ce que nous venons de dire explique ce silence. Ils ont chanté sans aucun souci des divisions élémentaires et pour ainsi dire atomiques du rhythme, comme ont dansé les tragédiens de la scène antique sans s'occuper des phases diverses d'un mouvement que nous montrent les instantanés. Ils ont chanté comme ils ont déclamé ou récité, sans rechercher ces divisions minimes, variables souvent à la volonté du lecteur, et qu'on peut retrouver dans toute phrase *nombreuse*, parce qu'elles procèdent de la loi des nombres. Pour les anciens l'élément prédominant et principal du rhythme c'était l'accent : l'accent tonique, dans les récitatifs libres, l'accent métrique dans les chants mesurés, l'accent dans les mots, l'accent dans les neumes ; puis les divisions de la phrase avec ses cadences réglées, elles aussi,

par la place de l'accent et le nombre des notes. Mais ces petites divisions rhythmiques de frappé et de levé à la fin de chaque neume et plus encore dans la subdivision des mots et des neumes, ils n'en ont eu cure.

Bien plus je dirai que cette recherche des subdivisions binaires et ternaires n'est pas seulement hors de la conception du rhythme qu'avaient les anciens, mais qu'elle lui est contraire. Pour établir ces divisions de 2 en 2 ou de 3 en 3 notes, on considère la note comme unité de temps : principe radicalement faux en rhythme libre où la valeur temporaire de la note est indéterminée, non proportionnelle et variable. Autre considération. Que marque-t-on dans ces divisions et subdivisions? Les ictus ou appuis rhythmiques, tandis que le rhythme libre repose principalement sur l'accent ; les frappés au lieu des levés ; la partie matérielle du rhythme, et non sa partie spirituelle, son âme ; voilà ce que met en saillie la recherche et l'indication de divisions élémentaires du rhythme. Il en résulte dans l'exécution une très appréciable nuance. Les thésis perdent de leur légèreté, elles acquièrent du poids, le rhythme est lourd, fractionné et gêné.

C'est pourquoi je dis que marquer ces divisions ou subdivisions élémentaires toutes les deux ou trois notes, c'est une erreur pratique. C'est comme

si l'on faisait deux mesures à trois temps d'une mesure à $\frac{6}{8}$. Les accents ou ictus secondaires sont mis en évidence, prennent de l'importance au dépens de l'accent principal, fractionnent le nombre rhythmique en petits casiers d'une affligeante uniformité. On répliquera qu'il y a des règles pour distinguer les ictus faibles, secondaires, des principaux et des forts. Assurément ; mais si l'on a des règles, à quoi bon des signes qu'il faut interpréter par des règles. Gardons les règles et appliquons-les à la mélodie elle-même.

Ce fractionnement de la mélodie et du rhythme par les signes et divisions binaires ou ternaires rappelle la désastreuse influence des barres de mesure dans la musique *alla Palestrina*.

J'ai déjà rappelé ce qu'était le rhythme dans la polyphonie du XVIe siècle et comment il ressortait aux yeux par le dessin même de la notation. Il s'agissait pourtant de musique mesurée. N'importe ! ce qui préoccupe le compositeur, ce qu'il propose avant tout à l'exécutant, c'est la ligne mélodique continue, avec son rhythme lié, ses diverses accentuations, sa période ascendante et descendante. Tout cela fut masqué, s'oublia et disparut, quand, pour écrire des partitions et sous prétexte de guider les chantres inhabiles en précisant l'exécution (ce sont les mêmes raisons qu'on in-

voque maintenant pour le chant grégorien) on s'avisa de fractionner la phrase par des barres en autant de tronçons uniformes. Il arrive que pour faire revivre l'unité de la phrase, directeur et chanteurs doivent s'abstraire des barres de mesure, briser leur tyrannie sans souci des temps forts ou faibles, des levés ou frappés. Travail plus difficile que celui de chanter sans barres. Combien de chœurs, même de quelque renommée n'y arrivent pas et exécutent au métronome la musique *alla Palestrina* dont ils n'ont pas le sens ? Ainsi a-t-on fait pour préciser le rhythme grégorien. Ces indications coupent une ligne dont la continuité faisait la beauté et était la caractéristique ; elles offusquent les yeux et l'esprit comme ces ornements ou travaux inopportuns qui parfois brisent une admirable perspective. Dans cette sorte de scansion rhythmique, on ne voit plus que des groupements binaires ou ternaires, tous uniformes, comme il arrive quand d'une mesure à $\frac{6}{8}$ on fait deux mesures à $\frac{3}{4}$; les rapports des diverses parties de la phrase sont plus difficiles à saisir, et les fonctions anacrousiques, thétiques ou arsiques des neumes, les uns par rapport aux autres, ne sont plus facilement saisissables.

Singulier système que celui dont l'avantage pratique consiste à ne pas tenir compte des indications qu'il donne !

Je demandais il y a quelque temps à un maître de chapelle très amateur du chant grégorien et excellent musicien : « Pourquoi avez-vous donné à vos choristes l'édition rhythmée ? — Parce qu'on m'a répondu de la librairie qu'on n'en avait pas d'autres. — Et comment trouvez-vous ces signes rhythmiques ? — Inexplicables souvent et impraticables. — Alors ? — Oh ! voici, avant d'exercer une pièce je commence toujours par dire aux choristes : « Ne tenez pas compte de ce qui est marqué et marchez : » Cette réponse ne m'étonne pas ; ce qui m'étonne, c'est de l'avoir si souvent entendue.





TROISIÈME PARTIE

HUITIÈME ÉTUDE

Examen de quelques règles

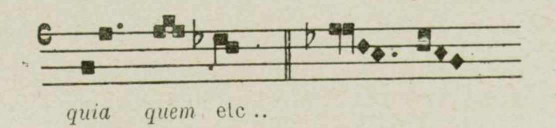
J'avais formulé cette règle : qu'il ne peut y avoir deux frappés consécutifs. En conséquence avant un arsis de 3 notes ou temps, il fallait une thésis de 2 temps pour donner un frappé et un levé. Cette règle fut adoptée par Solesmes et appliquée rigoureusement dans les éditions rhythmiques. Mais voyez dans cette question (*et ab unâ disce omnes*) les inconvénients de vouloir tout marquer, et l'influence des habitudes de musique mesurée dans l'étude du rhythme libre.

Qu'il ne puisse y avoir deux frappés consécutifs, nul ne le conteste ; mais il n'y a pas qu'une manière d'éviter cette succession, il y en a plusieurs parmi lesquelles on choisit selon son goût et les circonstances. Souvent même le chantre est amené d'instinct à pratiquer l'une d'elles comme

plus commode, plus naturelle d'après le contexte rhythmique et mélodique. Pourquoi donc ne pas laisser aux gens la liberté de faire à leur goût, si le mode d'exécution est bon? Pourquoi vouloir imposer à tous ses préférences plus ou moins justifiées ?
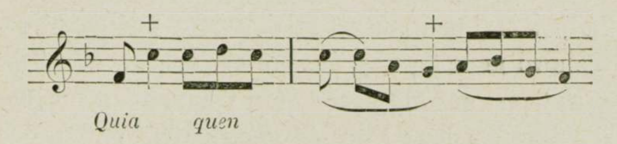
Examinons les diverses manières de résoudre le problème rhythmique.

On peut d'abord, comme nous l'avons vu, prolonger la thésis précédente, de sorte qu'elle porte deux temps : un levé et un frappé. Dans ce cas le neume est suivi d'un blanc ou d'un point qui indique une durée double.

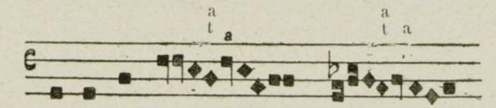


quia *quem* etc ..

Mais cette prolongation qui donne à la note une durée double, peut ne pas être toujours acceptable. Elle a certainement l'inconvénient, surtout quand elle est assez fréquente, de hacher la phrase, d'embarrasser le mouvement de la mélodie. Cet effet se produira infailliblement si l'on indique cette prolongation dans la notation, car on donnera à la note une durée rigoureusement double, si elle n'est pas triple. On chanterait donc comme s'il y avait écrit.



Il est cependant une manière d'atténuer l'inconvénient que je signale. En rhythme libre nous ne sommes pas tenus par l'isochronisme des temps, comme dans la mesure; les temps se contractent et se dilatent. Pour avoir deux temps de rhythme sur une note (frappé et levé), il n'est pas nécessaire de doubler rigoureusement sa durée. Le frappé et le levé peuvent s'y placer dans un temps plus court ; et de la sorte les neumes restent plus unis.

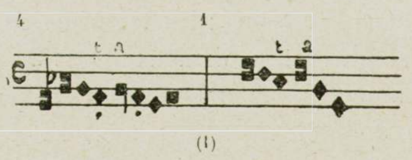


Cette pratique est facilitée par ce fait que souvent les manuscrits indiquent le ralentissement des deux dernières notes du neume.

Exemple :
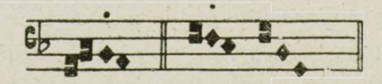
Cette préparation, en élargissant le mouvement, rend moins sensible encore la petite prolongation de la note finale. Il est donc préférable, contrairement à la pratique des éditions rhythmiques, de

ne pas indiquer par la notation cette prolongation, d'abord pour ne pas l'exagérer, comme il est dit plus haut, ensuite parce qu'il y a d'autres moyens d'éviter les deux frappés consécutifs. Voilà donc une première solution. Une autre consiste à subdiviser le second neume, sur sa deuxième note, la première devenant *arsis*.



(1)

Cette subdivision, à l'instar des mots qui débutent par une syllabe anacrousique, est assez naturelle et se pratique commodément ; elle n'est pas étrange comme celle du paroissien de Solesmes, qui subdivise sur la pénultième des neumes
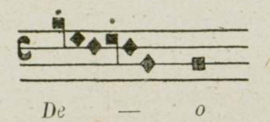


en leur donnant une désinence féminine. Dans les manuscrits, rien n'indique cette manière de subdiviser, qui supprime la cadence suspensive sur le

(1) On voit que dans ce cas le dernier neume est comme un ornement de la cadence sur le *sol*, (note de cadence suspensive dans ce mode), une sorte de fioriture en volute autour de la corde de cadence.

sol qui est très modale, et (dans le premier exemple cité plus haut), fait rebattre fastidieusement le *la* : *la si♭ la sol, la si♭ sol fa*. Toutes ces raisons me portent à préférer d'autres modes d'exécution.

Un troisième consiste à supprimer le premier des deux ictus qui se suivent ; de la sorte il n'y en aura pas deux de suite. C'est dans ce but que les nouvelles éditions de Solesmes subdivisent sur la pénultième du premier neume. Cette note porte l'ictus, tandis que la finale est faible et au levé ; on peut donc attaquer l'autre neume avec le frappé du temps. Mais nous avons dit aussi les inconvénients de ce procédé, qui cependant peut être employé pour enchaîner les syllabes (v. p. 83).

Voici un autre exemple :



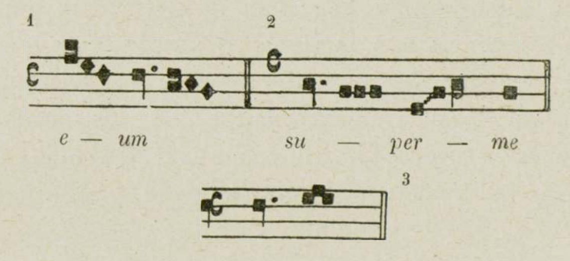
où la thésis est supprimée sans subdivision.

Il y a encore le cas où nous pouvons compter trois notes pour deux (v. p. 62).

En résumé on voit que l'observation de cette règle peut se faire de plusieurs manières dont la moins naturelle (sauf le cas d'union des syllabes d'un même mot, v. p. 83) est celle qu'emploient si souvent les livres de Solesmes. On ne peut l'ap-

puyer sur la notation neumatique du *subpunctis* dont les deux dernières notes sont deux traits ; car ces traits n'indiquent pas une subdivision, mais un ralentissement, comme il est expliqué pp. 100, etc.

La prolongation de la durée des notes me fait penser que les éditeurs de Solesmes ont régulièrement pointé toute *virga* isolée devant un neume. Par là ils indiquent une prolongation.



Cette pratique peut être bonne en certains cas, mais en la systématisant, en la posant en règle générale, on excède. C'est le défaut de la théorie de D. Mocquereau de pousser trop loin les règles qui ont quelque fondement. Ainsi dans le premier des trois exemples ci-dessus, j'admettrais assez cette prolongation ; mais non pour les deux autres. Est-ce que dans le second, en doublant la virga (sol) à *super me*, vous ne lui enlevez pas son caractère d'accent ample pour l'aplatir gauchement? Elle devait retomber sur le tristropha suivant, tandis qu'il en reste isolé aux dépens du sens musical.



NEUVIÈME ÉTUDE
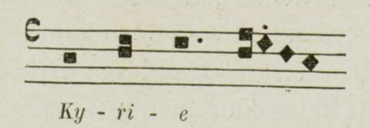
(Suite de la précédente)

Il nous reste à examiner comment on pratique la subdivision des neumes. L'application de la *règle d'or*, de la division binaire et ternaire, la nécessité de ne pas avoir deux ictus consécutifs, voilà surtout les cas qui, dans ma théorie, expliquaient les subdivisions. Mais où les faire, sur quelle note les placer? Y a-t-il des lois pour cela?

J'ai dit combien sur ce point les manuscrits, les imprimés et les auteurs anciens sont silencieux. Si vous vous obstinez à les scruter, il vous arrivera ce qui arrive aux reporters qui veulent absolument interviewer quelqu'un. Si leur homme ne parle pas, ils le font parler ou plutôt parlent à sa place. C'est ce qu'on voit dans les éditions rhythmiques où l'œil et l'oreille sont offusqués d'une foule de subdivisions. Les unes étaient inconnues jusqu'alors, d'autres sont bien inutilement marquées, vu qu'on les pratiquait et qu'il n'était guère possible de faire autrement ; un grand nombre sont discutables ou peuvent être remplacées par d'autres tout aussi bonnes. Un seul point dans
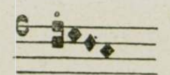
cette question des subdivisions semble être aujourd'hui unanimement accepté, bien qu'il demeure seulement probable : c'est qu'on subdivise sur une corde modale, c'est-à-dire une de ces cordes principales du mode où se pratiquent des repos. Pourquoi s'accorde-t-on en ce point? Parce que ce procédé est naturel ; on retombe sur ces cordes, on s'y appuie naturellement, entraîné qu'on est par la constitution de l'échelle modale et l'habitude d'oreille que donne la facture de la mélodie. Qu'est-ce à dire? Va-t-on appliquer rigoureusement cette loi? Oh! il est avec les lois des accommodements et avec celle-ci tout particulièrement. Mais enfin, pour les motifs que je viens d'énoncer, la pratique de subdiviser généralement sur les cordes modales peut être observée. Elle s'accorde avec ce que les théoriciens nous disent de ces cordes et avec les deux ou trois cas où les manuscrits semblent indiquer des subdivisions.

Or, si j'ouvre l'édition vaticane rhythmée, je vois des subdivisions contestables. Par exemple : dans le Kyrie : *Fons bonitatis*, on lit :
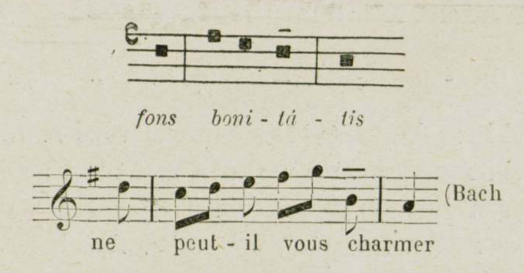


Ne semble-t-il pas préférable de subdiviser

sur l'*ut*, corde modale importante, en prenant le *la* comme anacrouse? On aurait donc;



Ainsi chante-t-on en maint chœur; ainsi paraissent avoir chanté les anciens, si l'on en juge par le trope mis sur ce Kyrie (v. *Variæ preces*). Sans doute il ne faut pas trop s'appuyer sur l'adaptation parfois assez libre, des paroles à la mélodie dans les tropes. Mais ici il est à remarquer que la coïncidence signalée se retrouve dans tous les Kyrie. De plus, elle favorise ce léger retard, si fréquemment marqué dans les manuscrits et qu'on retrouve dans la musique moderne. Ce retard affecte l'avant-dernière note d'un groupe rhythmique, surtout quand elle finit une arsis de trois notes.

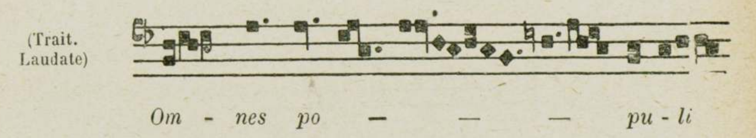


Je conviens que ceux qui chantent de cette manière ne font pas toutes ces analyses, mais la

logique de l'oreille et l'éducation que l'habitude du chœur leur a faite les entraînent. Admettons sans difficulté que les éditeurs de Solesmes subdivisant sur le *si* ne sont pas pour cela dignes de sac et de corde. Vous avouerez cependant qu'il est impatientant de ne pas laisser les gens à leur guise et de leur imposer jusque dans ces détails souvent imperceptibles à l'audition, une précision et un mode d'exécution auquel justement ils peuvent préférer le leur.

J'ai donné dans le Kyrie des Anges et dans celui de Carême des exemples de subdivisions étranges (v. p. **112**). Je voudrais ne pas multiplier ces citations et ces analyses fastidieuses pour le lecteur. Qu'il m'en permette encore une ou deux. Je tâcherai de le distraire pour lui éviter l'ennui. Je vois dans le paroissien de 1903 :

(Trait. Laudate)



Om - nes po — — — pu - li
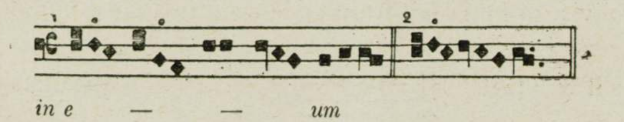
Quel luxe de points ! Ces éditions vous mettent les points sur les.., yeux. On en met à la fin d'*omnes* par crainte du *po* qui suit. Toujours la règle : gare aux deux frappés consécutifs. Pourtant ces points de prolongation auraient pu rester au casier de l'imprimeur, et ce passage n'aurait pas
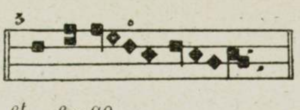
ressemblé à la déclamation maladroite d'un débutant qui s'arrête sur les *et*, les *qui*, etc. En effet, l'articulation des consonnes *s* et *p* dans *omnes populi* favorise le placement de 2 temps rhythmiques sur *mnes*. Puis *populi* peut être attaqué en arsis, puisque *pó* a l'accent. Le point après la virga est à supprimer, car le neume qui suit est une broderie de la virga et doit lui rester étroitement lié. L'ampleur à donner à la virga devrait se marquer par un signe de nuance et non un signe doublant la durée de cette note.

Passons au second membre de phrase *ut ut la sol*, etc. Pourquoi cette subdivision sur le *la*? Nous avons toujours entendu chanter jusqu'à ce jour avec *thesis* sur la finale des deux groupes (*sol* et *fa*). De la sorte, les deux neumes se correspondaient et pour le sens et pour le rhythme et pour la modalité. D'autant plus qu'au lieu des deux *ut* de la notation guidonienne, les manuscrits indiquent pour le premier une note en dessous. On aurait donc quelque chose comme

dont la similitude est parfaite.

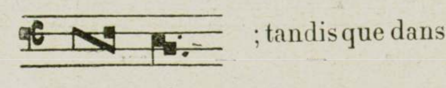
Dans le trait : « *Qui habitat*, on lit :





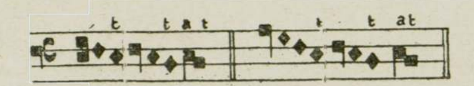
et e - go

On avait chanté jusqu'à ce jour en mettant un appui sur la fin des deux premiers groupes du premier exemple. Pourquoi subdiviser sur l'avant-dernière note? Je conviens que la subdivision porte ici sur des notes modales ; mais la question est de savoir s'il faut en faire. Il n'y a ici aucune nécessité, et (je le répète) ces subdivisions sur la pénultième des neumes vocalisés sont particulièrement singulières. Voulait-on éviter deux ictus de suite? Il n'y avait qu'à mettre deux temps de rhythme sur la finale du premier neume ou subdiviser le second sur la deuxième note, la première devenant arsis.

Quant aux deux derniers exemples cherchez : *in cauda venenum*. La clivis finale est longue. Les manuscrits donnent /Ʇ ; mais cela indique seulement un ralentissement. La première note est-elle au levé ou au frappé? Le manuscrit ne le dit pas. Solesmes, contrairement aux habitudes que nous avions prises autrefois à Solesmes même, et sous D. Pothier, place un point sur chaque note de la clivis, et nous fait frapper la note initiale comme s'il y avait  ; tandisque dans

cæ- li

notre cas la première note paraît devoir être à l'arsis, avec accent un peu ample. Or, pour avoir un frappé sur le *mi*, on a supprimé la thésis du neume précédent, et par suite l'autre encore. Voilà comment chante l'École moderne de Solesmes, pendant que nous continuons l'ancienne manière tout aussi scientifique et plus simple.



Je termine cette étude en ajoutant, etc., etc.
Le lecteur n'a qu'à ouvrir le paroissien.
Chaque page lui fournira des exemples.
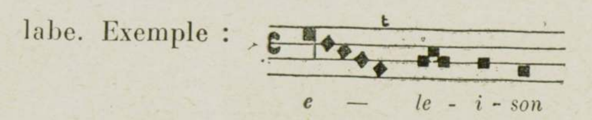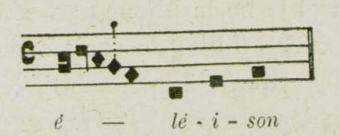




La règle d'or

Elle consiste, comme on le sait, à ne pas faire de pause ou d'arrêt en passant d'une syllabe à une autre dans le même mot. C'est ce qu'on appelle en jargon d'école : faire un point de savetier. Cette règle tirée des lois naturelles du discours est mentionnée par les théoriciens.
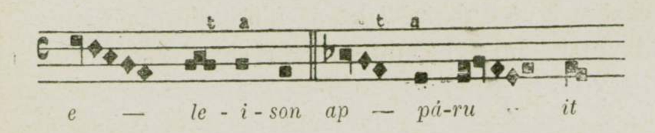
En cherchant jusqu'où pouvait apparaître cette coupure malencontreuse, j'allais dans mon précédent ouvrage jusqu'à formuler cette règle : Quand on passe d'une syllabe à une autre dans le même mot, on ne doit pas mettre une thésis ou appui rhythmique, immédiatement avant la syllabe. Exemple :
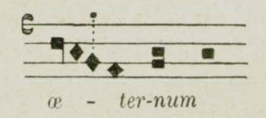


Pour l'éviter, on subdivisera ou sur le *si* ou peut-être le *la*. Que vaut cette règle? Les théoriciens ne parlent que d'une pause avant la syllabe, et il ne s'agit là que d'un simple appui en passant. A coup sûr, c'est la perfection que de grouper dans l'unité d'un rhythme les syllabes d'un même mot.



Les tutioristes peuvent accepter cette règle dans sa rigueur, comme l'a fait Solesmes. Toutefois les subdivisions parfois ennuyeuses auxquelles elle entraîne et dont on ne trouve pas trace dans les manuscrits, ni chez les théoriciens, permettent de demander s'il faut interpréter en ce sens rigoureux la pause prohibée. Constatons d'abord qu'il est à cette règle une exception fréquente.
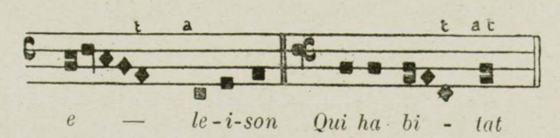


En passant à une autre syllabe d'un même mot on peut donc mettre une thésis, si cette syllabe, accentuée ou non, porte une note au levé. Mais quand la syllabe porte deux notes.



nous avions toujours subdivisé l'un ou l'autre neume. Encore un coup, ce procédé est absolu-
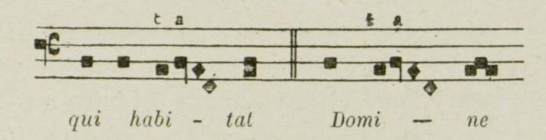
ment parfait et je ne le blâme pas. Est-il obligatoire, est-il authentique? Je crois cependant que l'on ne sortira pas de la probabilité. Car l'ictus ou touchement passager n'est pas une pause. Ensuite s'il y a union moins parfaite entre deux syllabes appartenant à deux rhythmes distincts, quoique s'enchaînant, il faut dire aussi que le rhythme seul ne donne pas le sentiment d'une coupure ou d'une terminaison dans une phrase musicale. La modalité, le sens mélodique y sont aussi pour leur part. Par eux, alors même qu'on passe à un autre rhythme, on peut avoir le sentiment que rien ne finit et que ce qui suit s'enchaîne à ce qui précède. Je n'oserais donc condamner celui qui chanterait sans subdivision avant la syllabe.



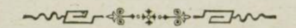
D'autant plus que ce dernier exemple semble être absolument conforme même à *nos* règles. En effet, en mettant au levé la première note de *tat*, et la dernière à la thésis, on se trouve dans un cas semblable à l'exception signalée p. 83.

Tous les ralentissements ou *ritenuto* indiqués par les manuscrits, s'exécutent naturellement, vu la suite de la phrase.

Et pourquoi dans la notation ou ne pas voir dans le trait qui indique une insistance sur la première note du *subpunctis* la facilité de mettre là une thésis un peu prolongée qui permette d'attaquer l'arsis suivant sur la seconde note notée par une virga à tête, comme s'il y avait :



Voilà encore une autre manière de rhythmer en observant la règle d'or. Nous reparlerons encore bientôt du *subpunctis* et de la subdivision que les livres rhythmiques y pratiquent invariablement.

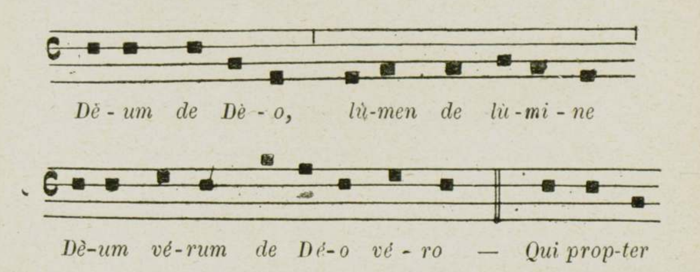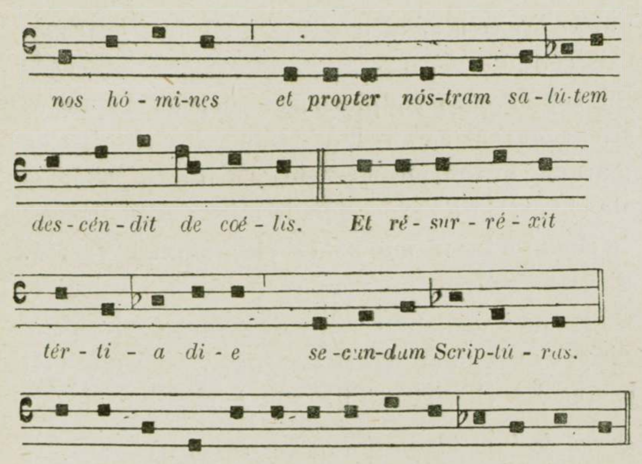




DIXIÈME ÉTUDE

Étude des chants syllabiques

Les chants syllabiques ne sont guère que la déclamation du texte avec des inflexions plus pornoncées et plus mélodiques que dans le discours. Nous avons donc ici le rhythme oratoire au sens strict, puisque la note n'y a d'autre valeur que celle de la syllabe qu'elle affecte. Au lieu de répéter ce qui tant de fois a été dit sur ce principe que contestent seuls quelques mensuralistes, je préfère en étudier l'application dans l'exécution de chants usités et bien connus. Notre thème d'étude sera le *Credo* dit des Anges, selon le texte de l'édition vaticane.





A des commençants je ferais d'abord réciter le texte seul en veillant à l'accentuation et au bon phrasé, c'est-à-dire à la distinction convenable des membres de phrase. Cette bonne récitation obtenue, la mélodie s'ajoutera facilement aux paroles avec le rhythme même du discours. Commencer par l'étude du texte seul, c'est concentrer l'attention des choristes sur *ce qui commande* dans le chant syllabique. Et, si l'on voulait graduer rigoureusement ses leçons, il faudrait peut-être commencer par l'étude de la psalmodie, qui se rapproche plus encore de la simple récitation. A la classe de chant le maître peut aider les élèves en leur faisant marquer l'accent. Les uns le *frappent*, les

autres l'*enlèvent*. J'ai expliqué pourquoi je préférais cette dernière pratique qui relève l'accent et lui conserve sa souplesse, au lieu de l'écraser. Mieux encore serait-il d'habituer les choristes à marquer eux-mêmes l'accent. J'ai dit : à la classe de chant ; car à l'exécution, le mieux est de laisser le chœur à lui-même, s'il est suffisamment exercé. S'il ne l'est pas, on perd sa peine à gesticuler. On gagne à demeurer sobre de mouvements pour diriger un chœur. C'est pourquoi, bien que l'on exerce les choristes à lire ou à chanter ainsi : *Déum de Déo, lúmen de lúmine, Déum vérūm de Déo véro*, c'est-à-dire : arsis sur l'accent et thesis sur la finale du mot, il vaut mieux ne marquer que les accents principaux. De plus tout en maintenant en rhythme libre (V. p. 42) l'accent au levé, je ne crois pas qu'il faille appliquer cette règle avec un rigorisme hors de saison. Dans le rhythme libre maintes combinaisons se présentent qui donnent lieu à des variantes, à des équivalences, etc., et permettent tout naturellement de frapper l'accent. Ainsi ne me ferais-je pas scrupule de marquer :

t a
Déùm vérum.

Il serait parfaitement inutile de nous arrêter à l'étude de ces exceptions et d'embrouiller le lecteur par des règles. Mieux vaut appeler l'attention des maîtres de chœur sur la bonne accentuation.
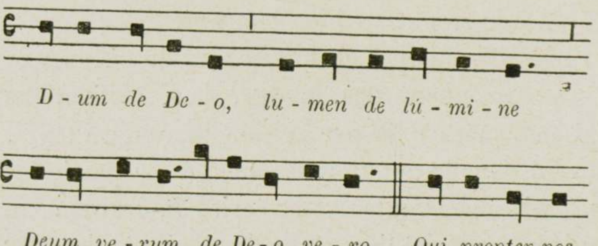
Qu'elle soit légère et naturelle. On évitera de *pousser* la syllabe qui en est affectée, de l'écraser en la faisant lourde ou longue au frappé, de l'attaquer en *crescendo* avec un port de voix insupportable. Cela ne peut être enseigné que de vive voix.
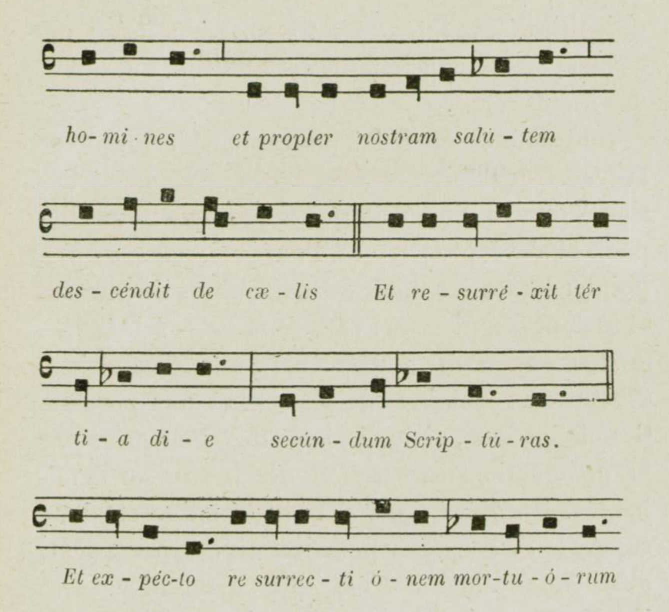
Mais il y a des syllabes qui précèdent l'accent :
\+ ++
Salútem, *resurréxit* ; il y a des mots qui ne sont pas accentués, tels que les prépositions, conjonctions, pronoms relatifs, etc. En pratique, on *passe* sur ces mots ou syllabes, sans rien précipiter, pour arriver à l'accent qui les attire à lui et doit fixer notre attention. Volontiers quand il n'y a qu'une
\+ +
syllabe, comme dans : *salútem, de Déo*, je dis en classe que cette syllabe de passage est brève, et je marque : *sălutem* ; tout en veillant à ce qu'on n'exagère rien dans l'exécution et en écartant l'idée de valeurs proportionnelles. C'est un innocent procédé pédagogique, et puis je me forme la conscience en pensant que les théoriciens du moyen âge en ont dit bien d'autres.

Et les distinctions des membres de phrases et le ralentissement des finales? Ces distinctions sont marquées déjà par la ponctuation du texte, souvent dans la notation par des barres partielles ou totales, que voulez-vous écrire là-dessus ? On perd son temps et l'on gâche du papier à disserter

sur ces procédés qui relèvent de la lecture plus que du chant. Une leçon orale en apprendra plus que de longues pages, et l'exercice sous la conduite d'un maître est le seul moyen de faire bien exécuter ceux qui ne peuvent se guider par des règles. Elles ont été déjà maintes fois expliquées et fort bien ; mon but n'est pas de les résumer pour faire un cours complet, mais d'étudier le bien-fondé et l'application des principes d'exécution.

Donc : bonne accentuation, phrasé correct dans la lecture, et le rhythme des chants syllabiques ressort naturellement : c'est une résultante. — Cet exposé nous paraît avoir un complément fort utile dans l'examen du *Kyriale* publié par Solesmes avec des signes rhythmiques. Nous ne parlons ici que des chants syllabiques, et prendrons pour exemple les mêmes phrases que nous avons transcrites précédemment. Voici comment elles sont notées dans l'édition susdite.





Le lecteur est averti que les notes à queues (1) marquent ici un appui rhythmique ou *ictus*. Les notes pointées sont plus longues. Ceci posé, j'avoue que je ne sais par où commencer l'énumé-

(1) Dans le *Kyriale* il faut distinguer les queues épisèmes ou courtes, des queues des *virga* ou longues. N'ayant pas ces signes typographiques à notre disposition, nous usons des queues longues, ce qui dans le chant syllabique n'a pas le même inconvénient que pour les neumes. On peut suivre du reste notre explication sur le Kyriale de Solesmes.

ration des étrangetés de cette notation qu'on retrouve dans tous les chants syllabiques. (V. *Gloria* des Anges, etc.).

Tout d'abord on a ici un frappant exemple de la remarque faite concernant la superfluité des signes pour indiquer ce qui se pratique naturellement et s'exécute partout. Pourquoi, par exemple, pointer toutes les finales des membres de phrases et surtout des phrases ? (*Déo — cœlis — hómines — mortúorum.*) Il en va de même pour les divisions et repos aux membres de phrases et aux phrases. Ces distinctions, ai-je dit, sont déjà marquées par la ponctuation du texte et des barres ou demi-barres. Un autre signe dans la notation est donc superflu. Si les deux premiers signes manquent, c'est que l'incise n'est que facultative. Dès lors, pourquoi l'imposer par la note pointée ? Exemple : *Deum verum' — de Deo vero. — Et incarnatus est — de Spiritu Sancto*, etc.

Qu'on laisse donc le maître de chœur pratiquer ou omettre à son gré ces divisions non obligatoires. Il est inutile et gênant de mettre devant les yeux ce qui ne s'exécutera pas, tandis que l'on pratique facilement une foule de nuances qui ne sont point indiquées. J'entendais un jour la jolie chanson de Botrel : *La lettre du gabier*, et j'admirai comment des personnes sans prétentions artistiques disaient fort naturellement et rhythmaient

correctement ce récitatif libre, noté sans mesures, à notes égales et sans indications rhythmiques. Les finales longues n'étaient pas marquées : on n'en a pas manqué une seule. Par contre la notation indiquait seulement la division des membres de phrase, et l'on s'est empressé... de n'en pas tenir compte, car les périodes finales étaient reliées avec goût au membre précédent. Voilà ce qui se passe dans la musique de tous genres. Pourquoi excepter le chant grégorien ? Laissons donc pour l'exécution la liberté dont on a besoin surtout dans les récitatifs syllabiques. Et si tel chœur phrase d'une manière, tel autre diversement, qu'importe ? Quelle crainte puérile de la variété et quelle monomanie de l'uniformité (1).

Il y a plus : ces multiples indications ne sont pas seulement superflues, elles sont dangereuses, comme je l'ai remarqué (p. 28), notamment parce qu'elles sont équivoques. Les appuis rhythmiques sont tous marqués de la même manière ; et pourtant la préface du Kyriale distingue des *ictus* forts, faibles, très faibles, selon la syllabe

(1) Quel maître de chapelle tant soit peu artiste, remarquant la belle ligne mélodique ascendante qui monte une octave entière par degrés conjoints (nonobstant *descendit*), ne sera pas tenté de lancer son chœur par dessus l'incise de *salutem*, afin que cette ligne ressorte ininterrompue et dans toute sa longueur ?

qui leur correspond et la place qu'ils occupent dans le groupe des notes. Rien que cela ? Alors malgré ce fouillis de signes, il faudra encore des règles et au moins autant que l'on en donnerait sans eux ? Mieux vaut alors les omettre puisqu'ils sont insuffisants et peuvent tromper les choristes, en leur indiquant de la même manière des choses différentes.

Un autre exemple de cette signification équivoque, c'est le point employé pour une prolongation aux finales, par exemple : sur *Scriptúras*. On en a parlé (p. 28) et je prie le lecteur de s'y reporter.

Superflues et équivoques, ces indications sont aussi fort contestables, voire fautives et contradictoires. Je me place ici en regard des règles d'accentuation admises par tous, même par la Paléographie, et à l'encontre desquels va fréquemment l'édition rhythmée.

J'avoue que je n'en croyais pas mes yeux, et que j'ai trouvé le même étonnement chez ceux que j'ai consultés. Nous savons, par exemple, que dans les dissyllabes l'accent est sur la première et que la Paléographie veut l'accent au levé. Or, voici que nous trouvons à chaque instant un appui rhythmique sur la syllabe accentuée : $\overset{+}{\textit{Déum}}$ — $\overset{+}{\textit{pássus}}$ — $\overset{+}{\textit{únum}}$, etc. Peut-être, me suis-je dit,

ont-ils abandonné la pratique de l'accent au levé ? Soit ; car après tout, je n'en suis pas fanatique. Mais alors pourquoi cette contradiction à chaque ligne? Ici, *Déum* a sur l'accent un appui rhythmique, tandis qu'à la ligne suivante, il n'en a pas et coïncide avec le levé. Et cette contradiction se répète tout le long du *Credo*. Nous savons aussi que les relatifs, conjonctions, prépositions, etc., n'ont pas d'accent. Or, voici que ces syllabes atones, et comme de passage (je parle surtout des proclitiques), sont tantôt marquées d'un appui rhythmique qui les accentue ou les renforce, tantôt n'ont aucun signe. Exemple : *de Déo — de lúmine — qui propter nos — secundum*, etc. Même étrangeté pour les pénultièmes dites brèves en prosodie métrique, atones ou faibles en prosodie tonique : *tértia — ómnia* —. Et à ces cas, j'assimile volontiers les suivants : *mortuórum — consubstantiálem* — etc. Voilà des syllabes qui, contrairement à ce que l'on entend partout en lecture comme en chant, deviennent importantes, renforcées et toniques par un appui insolite de la voix.

Les subdivisions rhythmiques des mots, ou accents secondaires, sont également marquées avec la même minutie puérile et fantaisiste. Pourquoi d'abord les marquer? Est-ce qu'elles ne sont pas généralement exécutées d'une façon naturelle et

correcte ? Est-ce qu'en les indiquant on ne leur donne pas aux yeux du choriste une importance exagérée au détriment de l'accent principal ? Enfin n'est-il pas étrange de voir cet appui secondaire de subdivision placé autrement que de coutume et cela sans motif ? (V. *consubstantialem*, *resurrexit*, etc.

Si maintenant nous passons de ces détails à l'ensemble du rhythme, nous constaterons que de l'observation de tous ces signes, résulte une exécution sans aisance ni souplesse, guindée et peu naturelle, comme serait la marche d'un homme à qui pour aller d'un lieu à un autre on aurait marqué par des pavés tous les endroits où il devra poser le pied. Cette raideur dans l'exécution que j'ai souvent constatée, ainsi que beaucoup d'autres, est la conséquence inévitable d'une rhythmique qui vient enserrer le chantre toutes les deux ou trois notes comme dans un appareil orthopédique ; et je pense involontairement aux procédés orthophoniques pour la correction des bègues ou de ceux qui bredouillent en parlant. Si c'est là du rhythme oratoire et libre, je veux être pendu, à moins qu'on ne le qualifie de *libre* que par antiphrase.

Ajoutez à cela que ces signes produisent un véritable rhythme de pendule, c'est-à-dire obstinément binaire et atrocement vulgaire.

Et pour terminer, je dois faire observer que, nonobstant la multiplicité des indications rhythmiques, l'édition de Solesmes en omet et non des moins utiles. Pourquoi n'avoir marqué d'un point la pénultième ralentie qu'en trois endroits du *Credo? (Scriptúras — finis — peccatórum)*. Puisqu'on veut prodiguer les signes n'aurait-on pas bien fait aussi d'indiquer l'accent sur les dissyllabes? Est-ce que les notes du *porrectus* si fréquemment employé ne devraient pas être marquées, puisque sur *natum*, *factum*, ce neume n'est pas rhythmé comme dans *omnium*, *sæcula ?* Laisser le choriste pendant quatre notes sans le tenir en lisière, c'est une négligence grave ; car qui sait les périls qu'il court et de quels excès il est capable?





QUATRIÈME PARTIE

ONZIÈME ÉTUDE

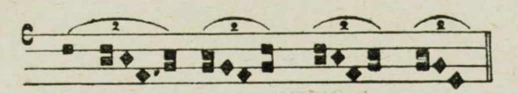
Ce que disent les manuscrits

Ils ne disent rien ou à peu près dans cette question du rhythme où l'on voudrait les faire parler, sous prétexte de perfectionner la notation et de retourner à l'antique tradition. En fait, il est évident que les éditions rhythmiques 1° donnent des indications là où les manuscrits ne donnent rien ; 2° interprètent à leur gré celles qu'ils donnent ; 3° parfois même les contredisent. Que le lecteur s'arme de patience pour me suivre dans ces analyses à la loupe et ces examens de notations en pattes de mouches. Je ne citerai que quelques exemples. Ils lui serviront de clef pour pénétrer dans ces arcanes où bien des gens s'imaginent être enfouis des trésors de science accessibles aux rares initiés. Et l'on a tant dit au public, toujours disposé à bien accueillir les résultats pratiques, que ces signes lui livraient le secret des manuscrits, qu'il

finirait par le croire. Il importe de le désillusionner en lui donnant un aperçu de la manière dont on a traduit les manuscrits.

En avant donc, lecteur, et enfonçons-nous bravement dans les obscurités de la science antique.

Voici une jolie phrase :



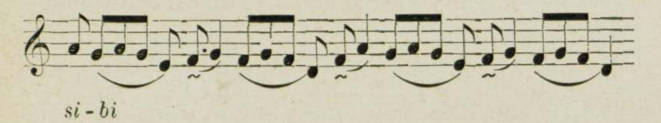
Graduel du 17[e] dimanche après la Pentecôte

si - bi

On y voit des membres composés de deux neumes dont le premier porte un simple appui sur sa note finale ; celle du second neume est un peu prolongée comme terminant le membre de phrase. C'est ce qu'indique le blanc de la notation et plus encore le sens mélodique. Or voici que l'édition de Solesmes nous marque un épisème ou ictus subdivisionnaire sur la seconde note du premier groupe de chaque membre de phrase. Pourquoi ?

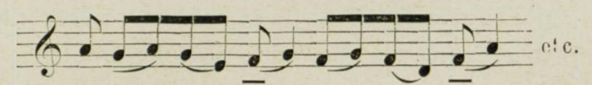
Celui qui peut le dire en sait plus long que moi. Regardez dans les manuscrits, rien n'y indique cette subdivision. L'aurait-on introduite pour commencer par un appui ou frappé le second neume dont la première note est un gros trait ✓ ? Mais qui autorise à interpréter ainsi ce neume ? Si dans certains cas il a cette signification, il ne l'a pas dans

d'autres. Pour le podatus, comme pour la clivis, si l'on admet que ce gros trait indique un ralentissement, il ne s'ensuit pas que la note soit plutôt au frappé qu'au levé. Elle peut très naturellement se placer au levé avec un petit ornement et un léger ralentissement :
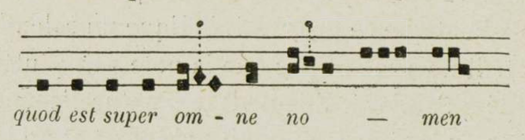


Il n'y a plus alors de raison pour subdiviser comme font les éditions rhythmiques; mais il n'est pas inutile d'observer combien leur mode d'exécution rend la mélodie moins claire et moins artistique.

On s'étonne comment ici, et en bien d'autres cas, la nouvelle école de Solesmes a sacrifié l'art et le goût à une théorie si mal fondée. Quelle différence entre la leçon précédente et celle-ci dont les divisions binaires sont insipides.



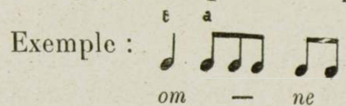
Je ne tiens pas à imposer mon goût, mais n'entends pas que d'autres m'imposent le leur; et quand je trouve le mien conforme à celui de grégorianistes et de musiciens de grande autorité, je n'en veux pas facilement démordre.

Autre exemple :
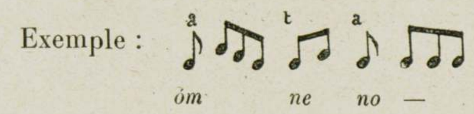


Pourquoi sur la première syllabe d'*omne* et de *nomen*, le groupe est-il subdivisé sur la troisième note ? Nulle trace de cette subdivision dans les manuscrits. Je pense qu'on l'a faite pour éviter de mettre une thésis ou appui sur la dernière note, avant de passer à l'autre syllabe du même mot (V. p. 82). Admettons que cette loi soit certaine ; on pouvait s'en tirer autrement et d'une manière en apparence plus conforme aux manuscrits. Ils notent en effet — /. . On pourrait très bien s'appuyer un peu sur la première note.

Exemple :



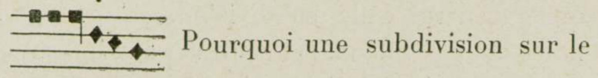
Qui empêcherait même d'attaquer cette première note en arsis, puisqu'elle coincide avec l'accent, en lui donnant, si l'on veut, quelque ampleur. Les trois notes suivantes rentrent dans le même temps rhythmique et l'on tombe au frappé avec la syllabe suivante :

Exemple :



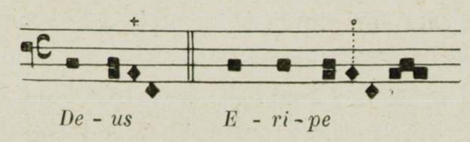
Cette solution en vaut bien d'autres.

Passons au Graduel *Commovisti* de la Sexagésime. Sur la syllabe *ti* de ce mot nous trouvons



Pourquoi une subdivision sur le *la*? Les manuscrits notent . Si vous mettez un ictus de subdivision sur la seconde note, parce qu'elle est indiquée par un trait, alors mettez-en sur les autres qui sont aussi marquées par des traits, et vous aurez 3 ictus consécutifs ! Ces traits ne sont donc pas des appuis, mais cela veut dire que tout le passage est légèrement ralenti. *Descensiones temperatæ*.

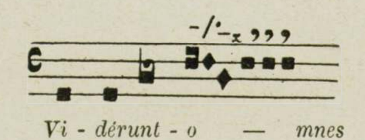
J'ai déjà fait observer que les éditions de Solesmes rhythmaient invariablement le *pes subpunctis* en groupant les notes deux par deux : . Qu'il y ait ou non thésis avec ictus sur la finale, nous trouvons cette subdivision systématique. Ainsi dans : *qui hàbitat* (p. 84) elle y est pour faire la liaison des syllables; mais le cas n'est plus le même dans



et cependant apparaît toujours la même façon de

rhythmer. Elle est injustifiable dans le cas présent où rien n'empêche, loin de là, de mettre ictus de thésis sur la finale du neume ; mais on peut dire qu'en général cette subdivision, qui groupe les notes deux par deux, est contraire aux indications des manuscrits qui divisent le *subpunctis* : 3 et 1 ou 1 et 3. Voir pour ce dernier cas : *quod est super omne* (p. 102) ou *qui habitat* (p. 84). Le premier cas a lieu quand le neume a thésis sur sa finale (3 notes d'arsis, une de thésis). Ex. :

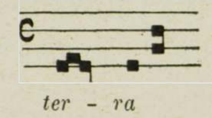
Je citerai encore le début du Graduel de Noël.



Le premier neume de *omnes* a sa finale marquée par un *trait* dans les manuscrits. Donc ralentissement ou ampleur de cette note. La lettre X (*expecta*) s'ajoutant au signe, lève toute hésitation : c'est une pause ou *mora vocis*. D'ailleurs ce neume reparait plusieurs fois au cours de la pièce comme finale caractéristique. Pourquoi, à l'encontre des manuscrits, Solesmes rhythme-t-il en subdivisant sur la troisième note ? On peut très bien lier ce neume au *strophicus* suivant en le terminant en thésis.
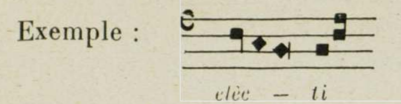
Cette contradiction des éditions rhythmées avec les manuscrits ne se présente pas seulement dans ce cas, et n'était la crainte de fatiguer le lecteur, j'en citerais d'autres exemples.

Le même Graduel nous offre un cas d'appui rhythmique singulièrement placé.
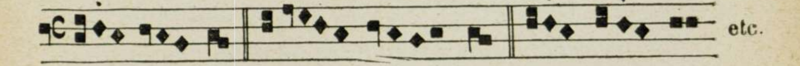


Comment avant la syllabe *ra* qui tombe au frappé peut-on mettre un autre ictus? Et l'on ne peut croire ici à une distraction, car la même chose se retrouve ailleurs.

Exemple :



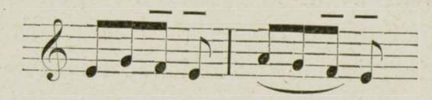
Rien n'indique cet appui dans les manuscrits, et il est d'une exécution quasi impossible.

Dans le trait : *Qui habitat* nous remarquons encore la préoccupation constante et systématique de subdiviser les neumes subpunctis sur la troisième note, à l'encontre de l'exécution courante et sans qu'on puisse s'autoriser des manuscrits. Ainsi dans les passages suivants :



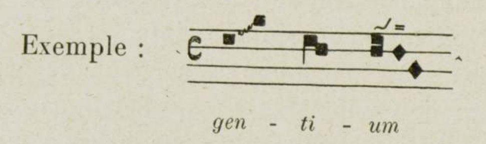
les manuscrits notent bien le premier neume des deux premiers exemples ainsi
Mais ceci ne signifie pas nécessairement que la troisième note (*fa*) porte un ictus de subdivision. Le ralentissement indiqué par le trait peut très bien se faire et se pratique souvent (en plain chant comme en musique au levé pour le *fa*, au frappé pour la finale

Exemple :



Il serait facile de multiplier à satiété les exemples où le même cas se représente dans des conditions telles qu'on ne peut hésiter sur la valeur rhythmique des notes.
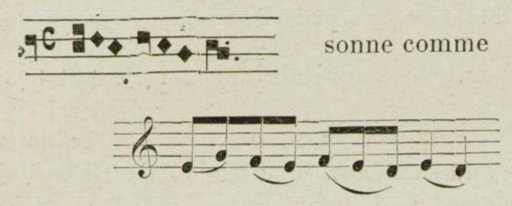
Exemple :



La dernière note ici ne peut être qu'au frappé, elle finit un membre de phrase et a la *mora vocis* d'une finale. Le notateur l'a marquée par un trait. Il en a fait autant pour la précédente, parce qu'elle est aussi ralentie, mais à l'arsis. J'ai déjà fait observer combien est délicate, artistique et usitée

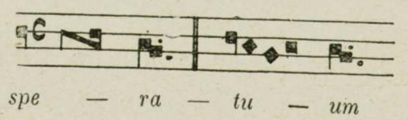
cette exécution d'un groupe ternaire suivie d'une thésis finale. Moins significative, étrange par sa nouveauté est au contraire la subdivision sur le *fa*, transformant la désinence des neumes de masculine en féminine. Elle est d'un effet particulièrement désagréable dans le troisième exemple où les *manuscrits* n'ont aucune indication.

Cette même transformation de finales masculines en féminines se remarque dans une foule de pièces typiques et c'est elle qui entraîne sans doute les éditeurs à ces subdivisions. En effet :



Or pour arriver à rhythmer ainsi la clivis finale il fallait que le groupe précédent fût sans thésis, autrement on avait deux ictus consécutifs, l'un sur la finale de *fa mi ré*, l'autre sur le *mi* de la clivis *mi ré*. Pas de thésis non plus, et pour la même raison, sur le premier groupe : *mi sol fa mi*, d'où nécessité de subdiviser sur le *fa*. Toujours l'application stricte des principes rhythmiques que j'avais exposés dans mon précédent ouvrage. Mais ici je ne les avais pas appliqués de la même manière et je crois que l'on se trompe au point de
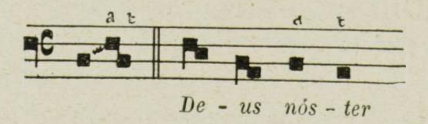
départ. La clivis surmontée d'un trait désigne bien une clivis avec ralentissement ou prolongation de la première note, mais cette première note est-elle au levé ou au frappé? C'est ce que le signe ne dit pas. En la mettant toujours au frappé les éditeurs de Solesmes interprètent à leur guise. Nous trouvons bien dans les exemples



la clivis finale avec sa première note au frappé et plus longue. On traduisait . Mais ici le texte ne laisse pas de doute ; tandis que nous avons toujours entendu chanter jadis à Solesmes et ailleurs , comme s'il y avait

e - um.

; c'est-à-dire, arsis ample sur la première note de la clivis finale, comme dans



Là, comme presque partout, les manuscrits indi-

quent une nuance de *mouvement* dans l'exécution, mais non pas la qualité rhythmique des notes.

Le lecteur peut donc constater que les nouvelles éditions de Solesmes attribuent aux manuscrits tantôt ce qu'ils ne disent pas, tantôt autre chose, parfois même le contraire.





DOUZIÈME ÉTUDE
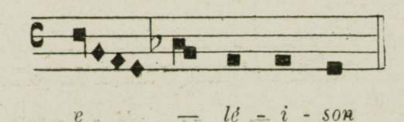
Les oreilles et les yeux

Il faut les mettre d'accord n'est-ce pas ? En d'autres termes la notation doit figurer ce qu'on doit chanter. Une notation n'est bonne qu'à cette condition. Qu'elle soit incomplète, rudimentaire, soit; qu'elle n'exprime pas tout, on le conçoit; au moins faut-il que ce qu'elle exprime soit exact. Les notations neumatiques et guidoniennes sont fidèles à ce principe. Pour elles l'objectif principal est de dessiner le neume, ce groupe de sons fondus dans l'unité par l'accent, comme les syllabes d'un mot, et, comme lui, ayant, un commencement et une fin. Cette fin qui est caractérisée par un appui du rhythme, une thésis, disparaît pour les mots qui se reportent sur d'autres et pour les neumes qui se lient aux suivants en vue d'unir les syllabes, ou à raison d'un accent plus long et plus fort qui les attire ; mais en général chaque neume, comme chaque mot, a un commencement et une fin. Un neume, un rhythme ; neumes distincts, rhythmes distincts. Le chanteur, embrassant du regard ce groupe *un* par le rhythme, part de l'accent qui en

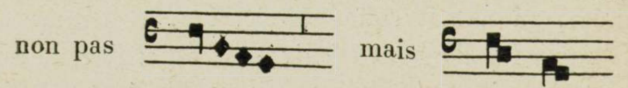
est l'âme et va jusqu'au terme. Le graphique de la notation lui est un guide clair et sûr. Une ou deux règles suffisent à lui donner la raison et la place des exceptions. Aussi est-ce à juste titre que dans la restauration grégorienne on a cherché avant tout à reproduire les neumes et à les maintenir fidèlement.

Or avec la rhythmique de Solesmes, cette valeur et cette fonction des neumes est violée d'une façon aussi fréquente que bizarre.
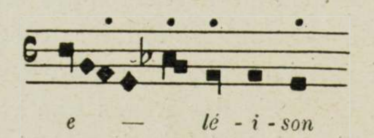
L'oreille entend tout autre chose que ce qu'indiquent les yeux et je défie un notateur de reproduire, en notant l'effet d'exécution, les neumes tels que les donnent les livres. C'est à dérouter tout ce qu'on sait. Les manières d'exécuter les plus répandues, les plus traditionnelles sont remplacées par des combinaisons systématiques. Des signes plus ou moins épisèmes divisent et subdivisent ces malheureux neumes contre toute attente. Plainchantistes avant D. Pothier, grégorianistes depuis lui sont également déroutés. Les exemples abondent. Ce Kyrie des Anges que vous et moi avons chanté et écouté jusqu'à satiété nous offre cette finale.
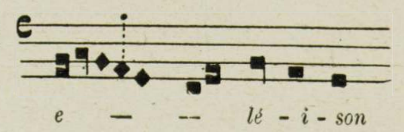


que partout on entend avec appui sur la note finale du premier neume. C'était le mot qui sonnait à l'oreille comme il se présentait aux yeux, le mouvement rhythmique venant s'appuyer au terme du groupe qui constitue son *ambitus*, et sur une note modale par excellence : voilà comment nous analysons ce que le peuple chantait guidé par son instinct musical et la tradition. Au lieu de cela, le Kyriale de Solesmes, en contradiction d'ailleurs avec le paroissien qui l'avait précédé, nous marque un appui sur le *sol*; pas de thésis à la finale, un neume à désinence féminine qui nous fait entendre



Et pourquoi? Mystère et épisème. Car elle est simplement affreuse, anti-artistique et bien peu grégorienne, cette succession de combinaisons binaires du Kyriale susdit :
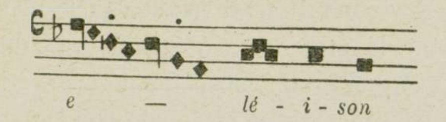


Dans le Kyrie pour l'Avent et le Carême, on rencontre ce passage :

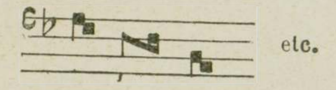


Jusqu'à ce jour nul n'avait eu l'idée de le chanter autrement qu'avec une thésis ou appui sur la finale du premier neume (ré). Subdivision étrange où se retrouvent, outre les inconvénients signalés dans le cas précédent, celui d'amener mal le groupe ternaire qui suit et qu'on nous sert en bloc. La liaison des syllabes ne justifie pas cette subdivision sur le *mi*, d'autant plus que le *mi* n'est pas une note modale dans ce passage qui retourne en *éolien* (transposé). Encore un coup, pourquoi ce nouveau mode d'interprétation à tout le moins fort discutable et qu'on nous impose dans une édition ?

Dans le Kyrie qui suit, on lit.

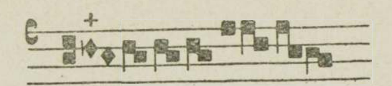


Ce qui sonne comme s'il y avait noté :

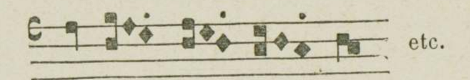


J'admets que pour l'observation de la *règle d'or* on eût peut-être dû faire la seconde subdivision, mais la première n'est pas justifiable.

Dans le trait de la Quinquagésime on trouve :



Pourquoi au premier neume cette subdivision? Elle est au contraire au sens de la phrase, car ce neume fait suite aux précédents :



au lieu que cette subdivision coupe l'évolution terminale de l'idée et pourquoi ? Pour nous donner quatre battements consécutifs (*la sol*) qui avec ictus sur le *la* deviennent fastidieux. La mélodie semble ne pouvoir démarrer, à l'instar du funiculaire de Bellevue auquel les Parisiens goguenards criaient : « Si tu ne veux pas monter, descends; si tu ne veux pas descendre, ben monte ! » (1)

Je ne fatiguerai pas le lecteur en prolongeant

(1) Je préfère dans l'exécution des *clivis : la sol*, *la sol*, *la sol*, mettre arsis sur le *la* et non ictus. Dans les battements la note principale a l'appui, sur laquelle d'ailleurs il y a eu déjà cadence. Cette raison en vaut bien une autre et suffit à établir, non une conviction absolue, mais une opinion. Elle est conforme, du reste, au mode d'exécution adopté jusqu'à ce jour.

ces citations et ces analyses. Que ceux qui ont pratiqué le chant grégorien avant les éditions rhythmées les ouvrent, et ils constateront les différences étranges qu'à chaque page, pour ainsi dire, elles introduisent dans l'exécution.





TREIZIÈME ÉTUDE

Des diverses notations

Dans une récente brochure le R. P. dom Mocquereau écrivait avec une conviction et une hardiesse que je suis loin de partager : « Si l'on ne veut pas s'illusionner et fermer les yeux devant les faits les plus évidents, il faut après une expérience de vingt-cinq ans avouer loyalement que la notation des premiers livres de Solesmes ne répond complètement ni aux exigences des principes du rhythme grégorien aujourd'hui mieux connu ; ni aux besoins pratiques de nos chantres de toute catégorie, ni à l'attente de nos harmonistes. A tous ces points de vue, cette notation est en partie défectueuse et incomplète. » Il y a vingt-cinq ans aussi que, loin de fermer les yeux, je les ouvre sans parti-pris, que je lis, que j'écoute, que je réfléchis ; et cependant il devient pour moi, comme pour bien d'autres, de moins en moins évident que l'ancienne notation soit si défectueuse et si incomplète, qu'elle compromette la restauration du plain-chant. Elle peut sans doute recevoir quelques améliorations, mais non des modifications

comme on en voit dans les éditions nouvelles de Solesmes. Elle ne répond pas, dit-on, aux exigences des principes du rhythme grégorien. Oui, tel que je l'ai conçu, et après moi la nouvelle école de Solesmes ; mais ces principes sont-ils si indiscutables ? Ce qui est défectueux, c'est la théorie du rhythme, non la notation nouvelle. Celle-ci répondait pleinement à la conception que les anciens se faisaient du chant grégorien ; elle suffisait aux besoins pratiques des chantres, puisqu'ils en ont usé sans aucune plainte depuis Gui d'Arezzo. Le savant moine croyait avec raison nous donner la substance, le fond de l'œuvre grégorienne quant à la note et quant au rhythme, bien que par le fait même de sa notation aient disparus certaines inflexions d'une tonalité indécise, quelques traces de chromatisme, et des nuances d'interprétation qu'on voit dans les manuscrits neumatiques. Nous avons fait comme Gui d'Arezzo et avons chanté jusqu'en 1903, sans trop de variantes, ni de difficultés. Nous avions les neumes bien distincts, la division des membres de phrase par des blancs, quoiqu'on y fît moins attention qu'au sens musical ; les barres achevaient de nous fixer, le texte nous guidait, les quelques règles exposées dans les méthodes complétaient notre instruction, et, en toute loyauté, il ne nous semblait pas évident que la notation traditionnelle fût si défectueuse.

Qu'est donc cette notation complétée des additions rhythmiques ? Nous en avons déjà beaucoup parlé et montré les défectuosités, plus que cela, les erreurs. Je ne répéterai pas, même pour le résumer, ce que j'en ai écrit *passim*. J'ajouterai seulement quelques réflexions.

Cette notation complétée prétend être renouvelée des signes et lettres de S. Gall. On a pu voir, dans les précédents chapitres, à quel degré c'était une illusion. J'insisterai sur un point particulier, à cause de ce que je lis dans la brochure en question. (p. 4.) On y dit : « Voyez le trait ou épisème usité dans les manuscrits, nous l'adaptons simplement à la notation guidonienne. » Oui, mais en en changeant la signification. Dans les manuscrits ce trait signifiait diverses choses : ralentissement au levé, prolongation de la thésis accentuation plus forte. Dans les éditions rhythmiques, ce trait, ce point, cet épisème, si l'on en croit les préfaces, marque *toujours* un ictus de division ou de subdivision.

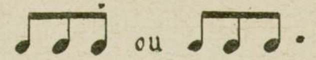
Dans une brochure nouvelle, on annonce que les signes seront changés. Peu importe ! S'ils indiquent toujours et d'après le même système le rhythme de la phrase, c'est l'indication du rhythme et non la forme dans laquelle elle se fait qui est attaquable. Puisque l'on abandonne les premiers procédés, il n'y a plus lieu de les critiquer et je

m'en réjouis, car ils étaient vraiment défectueux, encombrants, équivoques. Mais que les signes soient au-dessus de la portée ou dans l'intérieur, qu'ils adhèrent ou non à la note, c'est moins leur forme que leur emploi que nous rejetons. Pour justes qu'aient été les réclamations sur la modification de la notation par les signes, c'est le rhythme indiqué par ces signes que l'on a surtout combattu. Il ne faut pas perdre de vue le point principal du débat.

Voilà le motif qui nous fait rejeter aussi la transcription des mélodies grégoriennes en notation musicale. La S. C. tolère les éditions avec signes ou avec notation musicale, mais on peut discuter utilement la valeur de ces additions et transcriptions. Or, je ne m'explique pas que Solesmes ait publié la transcription musicale que, dans la brochure précitée, Dom Mocquereau lui-même qualifie en principe de *révolutionnaire*. Je partage en cela pleinement son opinion, bien qu'autrefois j'ai cru à la possibilité d'une transcription en notation moderne. Quelquefois encore je m'en sers dans un cas prévu et avec des choristes qui ignorent la notation guidonienne ; mais que d'explications sont nécessaires pour *corriger* cette notation musicale ! Telle qu'on l'a employée généralement elle offre plusieurs particularités étranges. On a voulu d'abord calquer servilement

les neumes en groupant les notes par une ligature ♫ ♫♩ .

Mais ces groupes en notation musicale signifient par eux-mêmes des mesures binaires ou ternaires et déterminent un rhythme. Supposez que le groupe ♫♩ doive porter une thésis sur sa finale, on est alors contraint de mettre un signe (point ou épisème) sur la note finale



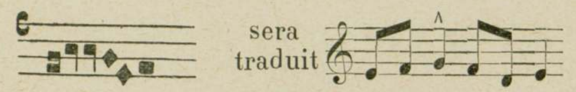
Voilà donc un signe étranger à la notation (au moins quant à son emploi) pour lui faire signifier le contraire de ce qu'elle représente par elle-même. C'est irrationnel. Il est sans doute plusieurs moyens de parer à cet inconvénient, mais ils en laissent subsister d'autres plus grands encore et même les aggravent; aussi n'en parlerai-je pas. Autre chose. On a noté par une noire (la croche représentant une note simple) toutes les prolongations et ralentissements, que la note soit au levé ou au frappé. C'est la traduction matérielle des deux points dont j'ai plusieurs fois parlé.

♪ ♫ ♩ ♩. Mais si l'accent est au levé,
nó — bis pa - cem

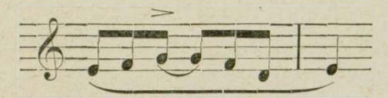
comme l'admet le R. P. Mocquereau, il ne faut

pas mettre ici une noire, mais une simple croche avec un signe d'amplification du temps levé. Les deux noires font ici l'effet de deux frappés et changent le rhythme.

Par le fait même qu'elle use de signes à durée proportionnelle, elle roidit le rhythme au point qu'on dirait des mélodies empaillées, parfois même elle altère le rhythme en l'équarrissant. Ainsi
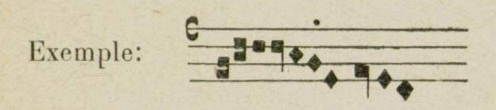


ce qui sonne tout différemment. Je sais que l'édition guidonienne de Solesmes subdivise sur le *fa ;* mais c'est encore une erreur venant de la préoccupation exagérée des divisions binaires. Il me semble que la traduction suivante est tout aussi conforme aux manuscrits et plus élégante :

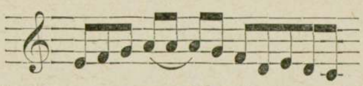


La double note ici n'est qu'un accent long.

Dans certains endroits la subdivision prend aux yeux du lecteur l'importance d'une division par suite de la manière de noter.

Exemple: 

est traduit



Le dernier groupe semble former évidemment une division ou un autre neume, si l'on ne se guide que par la notation musicale.

Tous ces défauts sont-ils sans remède ? Non ; mais de quelque manière qu'on se retourne, on ne peut éviter de fixer avec une précision absolue la valeur rhythmique de chaque note. Plus encore que dans la notation traditionnelle complétée avec les signes, le rhythme est ici fixé, j'allais dire figé, par les valeurs de durée proportionnelle, par le groupement net en divisions binaires ou ternaires, par la valeur thétique de la première note de chaque groupe et de chaque longue mise en relief uniformément.

Si je publie quelque jour les essais d'accompagnement ou plutôt d'instrumentation de mélodies grégoriennes que je travaille de temps en temps, je serai bien obligé d'y écrire le chant en notation musicale. On y constatera que certains perfectionnements n'empêchent pas les derniers inconvénients que je signale. Ils sont peut-être, pour ceux qui veulent la précision du rhythme absolu, une raison d'aimer les transcriptions musicales ; j'oserai dire qu'elles me font horreur. Dom Mocquereau a dit le mot juste : elles sont révolutionnaires. — Alors pourquoi les favoriser ?

QUATORZIÈME ÉTUDE

Art et Archéologie

Il n'est pas sans utilité de compléter ces Études sur le chant grégorien en expliquant aux lecteurs, qui ne connaîtraient pas la question, comment il faut entendre la restauration de ce chant, non plus quant à son exécution, mais quant au texte même de ses mélodies. La rédaction de l'édition vaticane a été l'occasion de certaines divergences que d'aucuns ont mal à propos jetées dans la presse pour conquérir à leurs idées le grand public. La chose est facile. Il suffit de formuler en termes simples une proposition qui est censée résumer la question, et le public, ravi d'être introduit dans les arcanes de la science et d'y comprendre quelque chose, ne manque pas d'adopter les idées dont on l'a fait juge. Mais il arrive maintes fois qu'en voulant résumer et vulgariser, on pose assez mal la question et que l'on supprime en partie les données du problème. C'est ce qui a lieu dans le cas présent. « Pour restaurer le chant grégorien, dit-on, il faut remonter aux sources les plus anciennes,

qui sont les plus pures. » N'est-ce pas simple et vrai ?

Orchestrez maintenant ce thème d'un boniment sonore sur la science paléographique, les méthodes de travail, l'étude comparative des manuscrits, le lecteur ne rêvera plus que parchemins vénérables, hiéroglyphes mystérieux, science profonde comme le puits de la Samaritaine duquel l'Évangile nous dit : « *et puteus altus est, neque in quo haurias habes* ; » ce qui fera soupirer le pauvre lecteur, comme jadis le personnage de Molière : « Oh ! mes parents, que je vous en veux de ne m'avoir pas fait instruire ! »

Essayons de suppléer les parents et d'instruire le lecteur du véritable état de la question.

La restauration du chant grégorien est sans doute affaire d'archéologie, mais aussi affaire d'art. N'y eût-il que le point de vue archéologique, la solution n'est pas si aisée, ni si simple qu'on pourrait le croire.

Vous voulez remonter aux textes les plus anciens? Jusqu'à quelle époque? — Jusqu'à saint Grégoire, si possible. N'est-ce pas le cas de rappeler le sage programme de Charlemagne : « *Revertimini vos ad fontem S. Gregorii ?*

— Pardon; Charlemagne modernisait en ne remontant qu'à saint Grégoire, et sûrement on lui eût reproché de ne pas remonter aux plus anciens

textes, de méconnaître les droits de l'antiquité, etc... Car il y a plus ancien que saint Grégoire. Celui-ci n'a fait que *centoniser*, c'est-à-dire compiler en ordonnant, corrigeant, régularisant des mélodies dont un grand nombre sans doute existaient avant lui. Ce qui fait que saint Grégoire lui-même mérite d'être vitupéré par les archéologues pour ne s'en être pas tenu aux textes primitifs, et que Charlemagne tombe sous le même blâme en n'allant pas jusqu'au bout, *al fondo*.

Fort bien, mais comment aller au bout? Dans l'état actuel de la science nous n'avons pas de documents pour remonter au-delà de saint Grégoire. C'est déjà une époque respectable ; et, après tout, on ne peut être plus grégorien que saint Grégoire, Pour en rabattre de quelques siècles, on ne devient pas trop moderne. — Soit ; mais vous ne planterez pas là votre tente et allez être obligé de descendre encore le cours des siècles. — Comment? — Vous partez de saint Grégoire? Avez-vous l'Antiphonaire authentique du grand Pape? — Non, mais des copies subséquentes, d'une concordance parfaite, d'une...

Fort bien, mais tous ces manuscrits de notation neumatique ne sont intelligibles qu'avec une traduction postérieure de plusieurs siècles. Cette notation neumatique *aperto-campo*, c'est à-dire sans portée musicale, est une notation mnémonique,

une sorte de graphique de la mélodie pour la rappeler à qui la savait et pour aider à son interprétation Ils aidaient, dit Gevaert, à *reconnaître* la mélodie, mais ne la faisaient pas *connaître*.

Or, quand Gui d'Arezzo nous donna son Antiphonaire avec la portée musicale, ce n'était déjà plus le vénérable et sacro-saint texte primitif, ni même l'assez respectable chant de Charlemagne. Des modifications notables et nombreuses étaient survenues au cours des temps, et par le fait même de la notation guidonienne. Cette merveilleuse invention de la portée avait diatonisé absolument les mélodies liturgiques. Certains intervalles chromatiques dans les passages mélismatiques ne pouvant plus se traduire dans la nouvelle notation, avaient disparu et étaient remplacés souvent par des notes unissonnantes.

Des modifications modales s'étaient introduites dans la texture des pièces et des altérations nombreuses en avaient parfois complètement changé la physionomie. On peut voir dans la « *Mélopée antique* » (Chap. VII et ailleurs) la liste fort longue de ces altérations. Même avec certaines réserves, il en reste assez pour voir que le chant transmis par la notation guidonienne n'est plus ce texte primitif tant prôné. Si on le veut à tout prix, soit; qu'on remette alors sur leurs cordes premières les mélodies que nous chantons depuis des

siècles dans un autre ton, qu'on retouche les modifications parfois grandes qu'elles ont subies, et l'on verra comment nous serons déroutés par ce bouleversement radical. Mais il est illogique de réclamer sur quelques points le texte primitif et de se contenter ailleurs du texte remanié. Les modernes critiques parlent beaucoup de probité intellectuelle. Eh bien! ce serait en manquer que de faire croire au public qu'au nom de l'archéologie il faut adopter telle leçon, comme plus ancienne, pendant qu'on lui laisse ignorer, par exemple, que la mélodie du Graduel : *Justus est palma*, adaptée à tant de textes, devrait se chanter en IV mode, et non telle qu'elle est; que l'Antienne : *Hodie Christus natus est*, est passée du mode de *mi* en celui de *re*, etc., etc...

Voilà l'état de la question au point de vue archéologique. Pour certaines pièces dont nous ignorons le nombre, telles que celles antérieures à saint Grégoire, nous ne pouvons recourir au texte original. D'autres en assez grand nombre ont été modifiées au cours des temps, et au nom de la science nous pourrions les réformer d'après la leçon réputée la plus ancienne. Cette réforme est-elle désirable? Non assurément, car cette restauration ne doit pas être uniquement archéologique, il la faut aussi traditionnelle, artistique et pratique.

Notre but n'est pas seulement de retrouver le texte des chants grégoriens, comme on restaure un édifice dans sa forme première, comme on rétablit un texte littéraire ou musical tel qu'il fut écrit ou composé. Nous voulons parler une langue musicale, faire revivre un art et le pratiquer. Sa restauration ne doit donc pas être seulement archéologique ; il suffit qu'elle soit traditionnelle, non moins qu'artistique et pratique.

Traditionnelle, elle le sera, si nous acceptons des modifications universellement reçues depuis Gui d'Arezzo et même antérieurement. L'art grégorien est une langue musicale, et comme toutes les langues vivantes, il a évolué, il s'est modifié. Pourquoi rejeter ces modifications? De même que l'usage consacre celles qui se produisent dans une langue vivante, ainsi la tradition légitime les transformations qui n'ont point altéré l'essence de l'art grégorien, mais ont varié seulement le texte de ses chants.

C'est bien ainsi que Pie X, avec une grande sagesse et non moins de savoir et de goût, demande dans le *Motu proprio* qu'on rétablisse le texte (du chant grégorien) dans son intégrité et sa pureté d'après les anciens manuscrits, mais en tenant aussi compte de la légitime tradition (1).

(1) On peut en effet se demander si ce qui est le plus

Rien de plus raisonnable, car cette tradition légitime intéresse aussi l'art musical. Il ne faudrait pas croire, en effet, que ces modifications faites au cours des siècles soient toutes sans valeur artistique. Plusieurs à ce point de vue doivent être préférées à ce qui existait auparavant. Tel est, entre autres, le changement profond de l'harmonie dorienne *(mode de mi)* par la substitution de *l'ut* au *si* comme dominante. Il y a là comme le pendant de ce que l'idée chrétienne a fait en architecture par l'élévation en ogive du plein cintre roman. En brisant la ligne austère et dure de la dominante *si* pour l'exhausser jusqu'à *l'ut*, l'on a donné au IIIe mode une hauteur et un élan qu'il n'avait pas. Son harmonie et son *ethos* en ont été radicalement changés. « On commettrait, dit Gevaert, une grave erreur esthétique en rétablissant à l'église l'état originaire de l'harmonie dorienne ». (*Mélopée antique, p.* 211.)

Un architecte, s'il est instruit et homme de goût, respectera, en restaurant une cathédrale, les modifications de style qui ont été faites dans certaines parties au cours de sa construction. Il le fait même quand les styles sont disparates, à plus forte raison s'il ne trouve que diverses époques

ancien est toujours ce qu'il y a de meilleur. Le grégorien a des formes plus parfaites que l'ambrosien.

d'un même style. Et qui donc dans une langue ne tient pas compte des transformations passées en usage, plutôt que de nous ramener à des tournures et à des expressions, qui malgré leur pureté et leur correction, sont vieillottes et tombées en désuétude ? (1)

En voulant que l'on tienne compte de la tradition légitime, le *Motu proprio* sert donc la cause de l'art. Il approuve la ligne de conduite suivie par Dom Pothier dans la rédaction de l'édition vaticane, d'accord en cela avec le jugement des musiciens dont on ne saurait contester la compétence artistique et scientifique. Si la recherche historique a pour unique mission de faire connaître les monuments du passé, tels qu'ils furent, la pratique traditionnelle n'est pas tenue de s'approprier docilement tous les résultats de cette investigation ; elle doit respecter dans une certaine mesure l'œuvre du temps. (*Mélopée antique*, *p.* 211.)

« Il faut, dit le Dr Wagner, rejeter absolument cette idée que le plain-chant ne serait qu'une dégénération de l'ancien chant grégorien. S'il y a entre les deux quelque différence, il ne s'agit, en général que d'un développement logique et

(1) Une question analogue se présente à propos de la prononciation latine. A quelle époque de l'antiquité la prendra-t-on ; doit-on s'arrêter à la prononciation telle qu'on l'entend aujourd'hui en Italie?

justifié. Le caractère propre d'un art ne se reconnaît pas seulement dans ses débuts et ses années de jeunesse, mais plus encore dans les temps de lutte et de force virile ; et il est antiscientifique de critiquer un développement de mille ans, tel que celui du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge, en partant de cette conception bornée et purement théorique d'époques qu'on déclare être *« l'âge d'or du chant liturgique » (Neumenkünde,* page 228.)

Enfin cette restauration qui doit être *traditionnelle* et *artistique*, nous la voulons aussi *pratique.* C'est pour l'usage liturgique que nous la désirons, c'est une restauration *vivante*, comme le disait D. Janssens dans un remarquable article.

Si on rétablit çà et là des textes plus anciens en laissant subsister à côté des remaniements postérieurs, on fera une œuvre hybride, illogique, dénuée d'autorité, et qui tombera sous de justes critiques.

Si logiquement on va jusqu'au bout, rétablissant, partout où il sera possible de l'avoir, le texte primitif, un tel bouleversement compromettra le succès de l'œuvre. En effet, pour altéré que soit le plain chant de nos éditions modernes, nous trouvons encore de grandes ressemblances entre lui et le chant grégorien restauré ; nombre de chants, et des plus populaires, n'offrent même que de légères

variantes. Avec le remaniement radical qu'imposerait une restauration purement archéologique, ce serait pour la masse des chantres et des fidèles une déroute complète.

Et pourquoi ? Par amour d'un texte archaïque qui au fond ne vaut pas mieux que celui que nous chantons depuis l'an mille ! ! ! N'est-il pas sage et pratique de se fixer à un texte auquel nous sommes habitués et qui nous offrira moins de changements, moins de leçons étranges, parce que vieillottes et depuis longtemps abandonnées ?

Voilà donc la question. On peut voir, comme je disais au début de ce chapitre, qu'elle n'est pas aussi simple que tend à le faire croire cet axiome : Recourons toujours à la leçon la plus ancienne. Plus on remonte vers l'antiquité, mieux on trouve.

La science paléographique ! mais nous la connaissons et l'admirons autant que personne ; cependant il est hors de doute qu'ici l'archéologie doit servir l'art et la pratique, et non leur faire obstacle.





CONCLUSION

C'est avec une grande tristesse qu'à la fin de ces études nous jetons sur leur contenu un regard d'ensemble, alors que notre pensée se reporte inévitablement vers le passé. Tant de fois le nom de Solesmes est venu sous notre plume ravivant des souvenirs à la fois délicieux et tristes ! Combien parmi nous ont reçu à la célèbre abbaye une cordiale hospitalité, ont eu avec les savants religieux ces longues et fréquentes causeries où instinctivement nous nous faisions disciples, pendant qu'ils devenaient maîtres. C'était l'histoire, la liturgie, l'art, le chant sacré, les offices qui remplissaient ces journées délicieuses. Hélas ! *Quoniam quae perfecisti destruxerunt*, dit le Psaume. L'homme ennemi a tout dévasté au dehors et pourtant il a fait plus encore : *Superseminavit zizaniam.*

La gloire de D. Guéranger, après sa magnifique restauration de l'unité liturgique en France, semblait devoir être un palladium. Son œuvre allait

trouver son complément dans la restauration du chant liturgique opéré par Dom Pothier. Rien n'y a fait. Pourquoi faut-il que nous devions dire : *la nouvelle école de Solesmes ?* Sans nul doute, j'estime beaucoup le R. P. dom Mocquereau, travailleur infatigable, de grande volonté et passionné lui aussi pour la restauration du chant liturgique. Mais que je regrette de le voir si éperdument épris d'une théorie que j'avais proposée sous l'influence d'idées qui me semblent aujourd'hui inexactes ! Il est vrai que les théories ne sont pas toujours bien méchantes et que le public en laisse plus qu'il n'en prend. Aussi le désaccord dont j'ai vu les commencements à Solesmes même, alors que D. Pothier y résidait encore, n'eût pas été bien loin, vu le caractère si conciliant et si peu combatif du R^{me} Abbé. Le malheur est que la nouvelle école a poussé jusqu'au bout. Convaincue que la rhythmique grégorienne était à trouver et que cette théorie était la vérité complète, elle en a fait l'application stricte, jusqu'à la notation usuelle. Dans les préfaces des livres choraux, dans les brochures, dans la *Paléographie*, dans les conférences et les congrès, elle a propagé cette théorie. C'était son droit. Elle l'a fait sur un ton, je ne dis pas convaincu — la conviction ne déplaît à personne — mais sur un ton qui formulait ces principes comme la vérité absolue et indiscu-

table, On a l'impression très nette que la nouvelle école de Solesmes revendique la direction du mouvement de restauration, et qu'elle seule prétend avoir compétence et autorité pour parler. Qu'est-il arrivé ? C'est qu'à propos de l'édition vaticane s'est enfin produite l'explosion d'un sentiment longtemps contenu, que d'autres, aussi bien que moi, connaissaient depuis plusieurs années. Savants et artistes n'entendent pas, en effet, accepter les théories de Solesmes en disant : *Magister dixit ;* ils ne veulent aucunement laisser imposer au public, qui accepte de confiance ce qu'on lui présente en cette matière, des éditions basées sur une théorie qu'ils ne trouvent pas suffisamment établie, tant s'en faut.

Et ni les brochures, ni les commentaires plus ou moins habiles des décrets, ni la multiplication des éditions, ni l'antique renom de Solesmes, ni enfin l'appui d'un éditeur puissant et d'ailleurs très honorable, ne suffiront à imposer silence. Tout ce qui viendra de Solesmes sera reçu avec l'attention que méritent les travaux d'hommes érudits et laborieux, je dirais avec la sympathie qu'éveille en tant de cœurs ce nom si cher, mais tout sera examiné, approuvé ou rejeté comme il conviendra. Chacun pourra prendre l'initiative d'étudier telle question sans attendre que le mot d'ordre vienne de Solesmes, comme si Solesmes

avait seul droit d'enseigner. Voilà la vérité sur le mouvement que le R. P. Mocquereau croit être une « campagne ». Il affirme dans la brochure : « *Le Décret du 14 février, etc.* » que les Bénédictins (1) étaient aux premières places pour voir et apprécier le courant d'opinion »... Comment se fait-il qu'ils n'aient pas connu ce courant de réaction que je signalais tout à l'heure ? C'est la Scola cantorum de Paris toute entière, c'est l'École de musique religieuse de Malines, c'est Wagner de Fribourg, Widor et Sain-Saëns, c'est l'Ami du clergé, la Revue de Grenoble, celle d'Arras, ce sont des membres de la commission pontificale, et tant d'autres individualités ou collectivités qui rejettent les théories rhythmiques de la nouvelle école de Solesmes. Pourquoi les traite-t-il « d'infime minorité », alors qu'ils ont dans l'art musical et la science du plain-chant une notoriété si justement méritée ? Supposé qu'ils soient le petit nombre (ce qui est à démontrer), c'est le cas d'appliquer l'adage : *non numerantur sed ponderantur*. Eux aussi ont travaillé, réfléchi, attendu ; eux aussi ont des manuscrits et ont fait dans la musique ancienne des travaux remarquables.

(1) Lesquels ? Car il y a plus d'une abbaye bénédictine où l'on s'occupe aussi de chant et où fréquentent les grégorianistes et les musiciens qui n'ont jamais fait contre la notation traditionnelle les plaintes dont il parle.

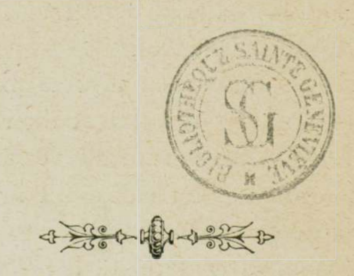
Cette opposition n'est pas personnelle, elle ne vise que les doctrines. Si l'on s'obstine dans cette voie, je crains beaucoup que la restauration grégorienne ne soit compromise, bien plus que par l'insuffisance prétendue de la notation traditionnelle.

Ce fut déjà une faute que de lester la Paléographie de dissertations sur le rhythme et jusque sur l'accompagnement du plain-chant. Cette reproduction phototypique des manuscrits était une publication de première valeur et d'inappréciable utilité. Aussi l'avais-je encouragée et propagée avec zèle. Elle a perdu singulièrement de sa valeur et de son crédit par ce mélange de documents et de théories personnelles, plus ou moins discutables qui n'y sont pas à leur place. D'autres plus autorisés que moi l'ont fait savoir à Solesmes. Et maintenant les éditions rhythmées avec leurs variations vont accroître le mal.

Je prévois des études en diverses branches de la musique dont les résultats ruineront ce qui reste d'autorité à cette nouvelle école et à ses théories. Je crains en un mot que l'on n'applique à la restauration grégorienne telle que la veut le R. P. dom Mocquereau, le jugement que M. Gevaert portait déjà sur la Paléographie et ses études! « Cette méthode d'investigation sous une apparence d'exactitude rigoureuse est en

réalité aussi peu scientifique que possible » (*Mélopée antique.* Introduction).

Je ne puis mieux conclure cet opuscule qu'en citant les paroles du Dr Wagner qui résument fort bien ma pensée. « C'est le grand mérite du Rme Dom Pothier d'avoir rendu au monde catholique avec la mélodie traditionnelle, la manière traditionnelle de l'exécuter. Les bases jetées par cet homme providentiel ont été acceptées par tous ceux qui pratiquent le chant grégorien. Parmi les nouveautés que quelques-uns de ses successeurs ont voulu ajouter à sa pratique — je ne dirai pas son système, car il n'en a jamais eu et c'est là son grand mérite — il en est qui peuvent être utiles, d'autres sont dangereuses, d'autres enfin manifestement fausses et arbitraires. (*Préface de l'accompagnement du Kyriale.*)





TABLE

TROISIÈME PARTIE

QUATRIÈME PARTIE

Angers, imp. Lachèse et Cie, Siraudeau Sr. 06- 9308

